

Th.W ADORNO

FILOSOFÍA DE LA
NUEVA MÚSICA

OBRA COMPLETA, 12

A K A L / B Á S I C A D E B O L S I L L O

AKAL BÁSICA DE BOLSILLO 74

Th. W. Adorno

Obra completa

Maqueta: RAG
Portada: Sergio Ramírez
Título original: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 12. Philosophie der neuen Musik*

Th. W. Adorno
tf
Filosofía de la nueva música
Obra completa, 12

Edición de Rolf Tiedemann
con la colaboración de
Gretel Adorno, Susan Buck-Morss
y Klaus Schultz

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975

© De la edición de bolsillo, Ediciones Akal, S. A., 2003
para todos los países de habla hispana
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 91 806 19 96
Fax: 91 804 40 28

Traducción
Alfredo Brotons Muñoz

ISBN: 84-460-1676-1
Depósito legal: M. 43.968-2003

Impresión:
Fernández Ciudad, S. L. (Madrid)

Impreso en España

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en
el artículo 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de
libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte,
una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

~~PONTIFICIA L'NIVE:2S:AD j A VERIANA~~
~~513:..10TLCA GENERAL~~
~~SELECCIÓN Y AD'VJ:SION~~
~~I COMPRA [x] CANJE ['] | DONACIÓN [H~~
~~í #ECHA Apfoso-zapf.~~
~~FR0C[DENCIA: (/na&Lffñ /J-OJJ&I~~
~~SOLICITADO POR: g/cgaop/jg_____~~

~~SBJ 6 ^ 6 6 6 ^ 9 ,~~

índice

Prólogo

Introducción

Elección del material • Nuevo conformismo 13 - Falsa consciencia musical 17 - «Intelectualismo» 19 — La música radical, no inmune 23 — Antinomia de la nueva música 25 — Insensibilización 27 — Sobre el método 31

Schónberg y el progreso

Vibración de la obra • Tendencia del material 35 — Crítica de Schónberg a la apariencia y al juego 41 - Dialéctica de la soledad 45 - Soledad como estilo 49 - Expresionismo como objetivismo 51 - Organización total de los elementos 53 - Desarrollo total 55 - Idea de la técnica dodecafónica 59 - Dominio musical de la naturaleza 63 — Transición a la falta de libertad 65 - Melos dodecafónico y ritmo 69 - Diferenciación y embrutecimiento 73 - Armonía 77 - Sonido instrumental 81 - Contrapunto dodecafónico 85 - Función del contrapunto 87 - Forma 89 - Los compositores 97 - Vanguatdia y doctrina 103 - Liberación del material 107 — Carácter de conocimiento 113 - Posición con respecto a la sociedad 117

Stravinski y la restauración

Autenticidad • Ausencia de intención y sacrificio 121 - El organillo como protofenómeno 127 - La *Consagración* y la escultura negra 129 - Elementos técnicos en la *Consagración* 131 - «Ritmo» 135 - Identificación con el colectivo 139 - Arcaísmo, modernidad e infantilismo 141 — Regresión permanente y forma musical 145 - El aspecto psicótico 147 - Ritual 149 - Fetichismo del medio 151 — Despersonalización 153 - Hebefrenía • Catatonía 155 - Música sobre música 159 - Desnaturalización y simplificación 161 - Disociación del tiempo 163 - Pseudomorfosis en pintura 167 — Teoría de la música de ballet 169 — Tipos

de audición 171 - El engaño del objetivismo • El último truco 175 - Neoclasicismo 179 - Tentativas expansionistas 181 - Schönberg y Stravinski 183

Catálogo de las composiciones citadas	189
Noticia	191
Apéndice	193
Malentendidos	195
Apostilla editorial	199

Filosofía de la nueva música

Prólogo

Este libro comprende dos estudios escritos en un intervalo de siete años más una introducción. Algunas palabras aclaratorias quizá justifiquen la estructura y el carácter del conjunto.

En 1938 el autor publicó en la *Revista para la investigación social* un ensayo titulado «Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la audición»*. Su intención era la de exponer el cambio de función de la música de hoy día; señalar las modificaciones internas que los fenómenos musicales en cuanto tales sufren al subordinárselos a la producción comercializada de masas y, al mismo tiempo, indicar cómo ciertos desplazamientos antropológicos en la sociedad estandarizada penetran hasta la estructura de la audición musical. Ya entonces planeaba el autor introducir en el tratamiento dialéctico la situación de la composición misma, que en todo caso decide sobre la de la música. Para él saltaba a la vista la violencia que la totalidad social ejerce incluso en ámbitos aparentemente aparte como el musical. No podía sustraerse al hecho de que el arte en que se había educado, ni siquiera en su forma más pura y descomprometida, está exento de la reificación omnidominante, sino que, precisamente en el empeño por defender su integridad, también produce caracteres de la misma índole que aquella a la que se contrapone. Le interesaba, por consiguiente, reconocer las antinomias objetivas en que, en medio de la realidad heterónoma, se ve necesariamente envuelto un arte que, sin reparar en el efecto, pretende de veras mantenerse fiel a su propia exigencia, y que no pueden superarse más que cuando se las examina sin ilusiones hasta el final.

* Cfr. *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 17-70 [N. del T.].

De tales ideas nació el trabajo sobre Schönberg, que no se terminó hasta 1940-1941. Quedó entonces inédito y, fuera del estrechísimo círculo del Instituto para la Investigación Social de Nueva York, sólo muy pocos tuvieron acceso a él. Hoy aparece en su forma original, con algunos añadidos en su totalidad referidos a las obras tardías de Schönberg.

Sin embargo, cuando después de la guerra el autor se decidió a publicarlo en alemán, se le antojó necesario agregar a la parte sobre Schönberg una sobre Stravinski. Si el libro había de decir realmente algo sobre la nueva música en su conjunto, entonces era preciso que el mismo método, nada propenso a las generalizaciones y clasificaciones, fuera más allá del tratamiento de una escuela particular, aun cuando ésta fuese la única en ajustarse a las actuales posibilidades objetivas del material musical y afrontar sin concesiones las dificultades de éste. La interpretación del procedimiento diametralmente opuesto de Stravinski se imponía no meramente por su validez pública y su nivel compositivo -pues el concepto mismo de nivel no puede presuponerse dogmáticamente y, como el «gusto», está sujeto a discusión-, sino sobre todo porque también obstruye la cómoda escapatoria de que, si el progreso consecuente de la música lleva a antinomias, cabe esperar algo de la restauración de lo sido, de la revocación consciente de sí misma de la *ratio* musical. Ninguna crítica al progreso es legítima, ni siquiera la que señala su momento reaccionario en una situación de falta generalizada de libertad y rechaza por tanto inexorablemente todo abuso al servicio de lo constituido. El retorno positivo de lo periclitado se desvela como más radicalmente cómplice con las tendencias destructivas de la época que lo estigmatizado como destructivo. El orden que se proclama a sí mismo no es nada más que la tapadera del caos. De manera que, si precisamente el tratamiento de Schönberg, el inspirado por la expresión, el radical, mueve sus conceptos en el plano de la objetividad musical, pero el del antipsicológico Stravinski plantea la cuestión del sujeto mutilado por cuyo patrón está cortada toda su obra, también aquí opera un motivo dialéctico.

No pretende el autor disimular los rasgos provocativos de su tentativa. Después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza. Además, bastante a menudo las obstinadas discusiones artísticas del texto

parecen hablar inmediatamente de esa realidad que se desinteresa de ellas. Pero quizás este comienzo excéntrico arroje alguna luz sobre una situación cuyas conocidas manifestaciones únicamente sirven para seguir enmascarándola y cuya protesta sólo adquiere voz cuando la connivencia pública afecta mero desentendimiento. Esto es sólo música; ¿cómo ha de estar constituido un mundo en el que ya las cuestiones del contrapunto atestiguan conflictos irreconciliables? Hasta qué punto estará perturbada hoy la vida, que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se reflejan aun allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica, en un ámbito del que los hombres creen que les garantiza un asilo contra la presión de la norma terrible y que sólo cumple su promesa negándose a lo que esperan de él.

La introducción contiene consideraciones comunes a las dos partes. Aunque resalta, como debe, la unidad del conjunto, no borra las diferencias entre la parte antigua y la nueva, especialmente las lint güísticas.

En el ínterin entre ambas, el trabajo con Max Horkheimer durante más de veinte años se ha desarrollado en una filosofía común. Claro es que de lo materialmente musical sólo es responsable el autor, pero sería imposible distinguir a quién pertenece esta o aquella noción teórica. El libro podría tomarse como un excursus añadido a la *Dialéctica de la ilustración*. Lo que en él constituye un testimonio, por ejemplo, de perseverancia, de confianza en la fuerza adyuvante de la negación determinada, se debe a la solidaridad intelectual y humana de Horkheimer.

Los Angeles, California,
1 de julio de 1948

* Cfr. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialéctica de U Ilustración*, Madrid, Trotta, 1997 [N. del T.J.



Introducción

Pues en el arte no tenemos que ver con ningún juguete meramente agradable, sino con un despliegue de la verdad.

Hegel, *Estética III*"

«La historia filosófica en cuanto la ciencia del origen es la forma que de los extremos opuestos, de los aparentes excesos de la evolución, da nacimiento a la configuración de la idea como la totalidad caracterizada por la posibilidad de una yuxtaposición plena de sentido de tales contrarios»". El principio que, por motivos de crítica gnoseológica, siguió Walter Benjamín en su tratado sobre la tragedia alemana puede fundarse en el objeto mismo en un examen de la nueva música desde el punto de vista filosófico que esencialmente se limite a sus dos protagonistas sin ponerlos en relación. Pues únicamente en los extremos se encuentra impresa la esencia de esta música; sólo ellos permiten el reconocimiento de su contenido de verdad. «El camino del medio», se lee en el proemio de Schönberg a las *Sátiras para coro*, «es el único que no lleva a Roma». Por eso, y no en la ilusión de la gran personalidad, meramente se trata de estos dos autores. Si se quisiera pasar revista en todo su alcance, con inclusión de todas las transiciones y compromisos, a la producción nueva, no de forma cronológica, sino según la cualidad, inevitablemente se volvería a dar con esos extremos siempre que uno no se conformara con la descripción o con el juicio

* Cfr. G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 883 [N. del T.J.

**Cfr. Walter BENJAMÍN, *Schriften [Escritos]*, Frankfurt am Main, 1955, vol. 1, p. 163 [ed. esp.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 30] [N. del T.J.

del especialista. No se dice necesariamente con esto nada sobre el valor, ni siquiera sobre el peso representativo de lo que queda en medio. Los mejores trabajos de Béla Bartók, que en no pocos respectos trató de reconciliar a Schönberg y Stravinski¹, son probablemente superiores en densidad y plenitud a Stravinski. Y la segunda generación neoclásica, con nombres como Hindemith y Milhaud, se ha adaptado sin escrúpulos a la tendencia general de la época y con ello, aparentemente al menos, la ha reflejado más fielmente que el conformismo del jefe de escuela, relegado a segundo plano y, por tanto, conducente de sí mismo al absurdo. Pero su estudio, sin embargo, desembocaría necesariamente en el de los dos innovadores, no porque les corresponda a éstos la prioridad histórica y lo demás derive de ellos, sino porque sólo ellos, gracias a una consecuencia sin compromisos, llegaron a hacer legibles como ideas de la cosa misma los impulsos inherentes a sus obras. Esto sucedió en las constelaciones específicas de su procedimiento, no en el diseño general de los estilos. Mientras que éstos se guían por lemas culturales de gran resonancia, en su generalidad dan pie precisamente a esas mitigaciones falseadoras que impiden la consecuencia de la idea no programática, puramente inmanente a las cosas. Pero el tratamiento filosófico del arte tiene que ver con ésta y no con los conceptos estilísticos, por más contactos que pueda tener con ellos. Sobre la verdad o falta de verdad de Schönberg o Stravinski no se puede decidir en el mero examen de categorías como atonalidad, dodecafonismo, neoclasicismo, sino únicamente en la cristalización concreta de tales categorías en la estructura de la música en sí. Las categorías estilísticas preestablecidas pagan su accesibilidad al precio de no expresar ellas mismas la complejidad de la obra, sino quedarse sin obligación de este lado de la forma estética. Si, por el contrario, el neoclasicismo se trata, por ejemplo, en conexión con la cuestión de cuál es la necesidad de las obras que las lleva a tal estilo o de cómo se comporta el ideal estilístico con el material de la obra y su totalidad constructiva, virtualmente se hace posible resolver incluso el problema de la legitimidad del estilo.

De hecho, hoy día no se ha ya menester tanto de una referencia interpretativa a los extremos de lo que se halla entre ellos, como de

que mediante la indiferencia esto haga superflua la especulación. La historia del nuevo movimiento musical ya no tolera «la yuxtaposición plena de sentido de los contrarios». Desde el decenio heroico, los años en torno a la Primera Guerra Mundial, es en toda su amplitud historia de decadencia, regresión a lo tradicional. Ese apartarse de la objetualidad propio de la pintura moderna, que allí representa la misma ruptura que aquí la atonalidad, lo determinó la defensiva contra la mercancía artística mecanizada, ante todo la fotografía. No de otro modo reaccionó en sus orígenes la música radical contra la depravación comercial del idioma tradicional. Fue la antítesis contra la expansión de la industria cultural en su ámbito. La transición a la producción calculada de música como artículo para las masas tardó sin duda más tiempo que el proceso análogo en la literatura o en las artes plásticas. Su elemento no conceptual y no objetual que desde Schopenhauer la remitía a la filosofía irracionalista, la hizo reacia a la *ratio* de la vendibilidad. Sólo en la era del cine sonoro, de la radio y de los anuncios publicitarios cantados quedó, precisamente en su irracionalidad, completamente secuestrada por la razón comercial. Sin embargo, apenas la administración industrial de todos los bienes culturales se ha establecido como totalidad, adquiere poder también sobre lo estéticamente no conformista. Con la hegemonía de los mecanismos de distribución que están a disposición del *kitsch* y de los bienes culturales liquidados, así como con la predisposición socialmente producida de los oyentes, durante el industrialismo tardío la música radical cayó en el aislamiento completo. Para los autores que quieren vivir, esto se convierte en el pretexto socio-moral para una falsa paz. Se perfila así un tipo musical que, pese a la impávida pretensión de lo moderno y lo serio, se asimila a la cultura de masas en virtud de una calculada imbecilidad. La generación de Hindemith aún tenía talento y oficio. Su moderantismo se apoyaba sobre todo en una elasticidad espiritual no asentada en nada, componía lo que el día aportaba y, lo mismo que el frívolo programa, se acabó por liquidar también todo lo musicalmente desagradable. Terminaron en un neoacademicismo de rutinaria respetabilidad. Éste no se le puede reprochar a la tercera generación. La connivencia disfrazada de humanidad con el oyente comienza a disolver los criterios técnicos que había alcanzado la composición progresista. Lo que tenía validez antes de la ruptura, la constitución de una coherencia musical mediante la tonalidad, se ha perdido irremisiblemente. Ni la ter-

¹ Cfr. Rene LEBOWITZ, «Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine», en *Les Temps Modernes*, 2^e année, Paris, octobre de 1947, pp. 705 ss.

cera generación cree en las tríadas perfectas que escribe haciendo guiños, ni los medios ráidos podrían aplicarse por sí a otro sonido que no fuera vacío. Querría, sin embargo, sustraerse a la consecuencia del nuevo lenguaje, que recompensa la más extrema fatiga de la conciencia artística con el completo fracaso en el mercado. Esto da mal resultado; la fuerza histórica, la «furia del desaparecer»², impide en el terreno estético el compromiso, lo mismo que éste está irremisiblemente condenado en el político. Mientras buscan protección en lo que tiene una vieja reputación y afirman estar hartos de lo que el lenguaje de la incomprensión llamaba experimentación, se entregan inconscientemente a lo que a ellos se les antoja lo peor, la anarquía. La busca del tiempo perdido no simplemente no encuentra el camino de vuelta a casa, sino que pierde toda consistencia; la conservación arbitraria de lo superado pone en peligro lo que quiere conservar y choca con mala conciencia contra lo nuevo. Más allá de todos los límites geográficos, los epígonos de la enemiga de los epígonos se imitan en débiles mezclas de pericia y desvalimiento. El Shostakovich llamado injustamente al orden por las autoridades de su país en cuanto bolchevique cultural, los avisados discípulos de la vicaría pedagógica de Stravinski, la presuntuosa indigencia de Benjamín Britten: todos tienen en común el gusto por la falta de gusto, la simplicidad debida a la incultura, una inmadurez que se cree acrisolada y la falta de preparación técnica. En Alemania, la Cámara Imperial de Música* ha dejado tras de sí un montón de escombros. El estilo cosmopolita tras la Segunda Guerra Mundial es el eclecticismo de lo roto.

Stravinski ocupa un extremo del nuevo movimiento musical también en la medida en que la capitulación de éste se puede registrar en lo que en su propia música, por así decir por su propio peso gravitatorio, sucedía de obra en obra. Pero hoy se hace evidente un aspecto que no se le puede imputar inmediatamente a él y que sólo está indicado de forma latente en las variaciones de su procedimiento: el desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música, tal como

² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Georg Lasson, Leipzig, 1921, p. 382 [ed. esp.: *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 346].

* La Cámara Imperial de Música era la oficina de control nazi sobre la vida musical en Alemania [N. del T.J.].

se habían sedimentado desde los albores de la época burguesa. Por primera vez se lanza a diletantes de todas partes como grandes compositores. La vida musical económicamente muy centralizada les asegura el reconocimiento público. Hace veinte años la fama endosada a Elgar parecía local y la de Sibelius, un caso excepcional de ignorancia crítica. Fenómenos de tal nivel, aunque a veces más liberales en el uso de las disonancias, son hoy día la norma. Desde mediados del siglo XIX la gran música se ha divorciado completamente del consumo. La consecuencia de su desarrollo ha entrado en contradicción con las necesidades manipuladas y al mismo tiempo autosatisfechas del público burgués. El círculo numéricamente reducido de los entendidos ha sido sustituido por todos los que pueden pagarse una butaca y quieren demostrar a los demás su cultura. Se han separado el gusto público y la calidad de las obras. Ésta sólo se imponía gracias a la estrategia del autor, la cual difícilmente atañía a las obras mismas, o gracias al entusiasmo de los músicos y críticos entendidos. La música moderna radical ya no podía contar con todo esto. Mientras que en toda obra avanzada la calidad se puede decidir dentro de los mismos límites e incluso tan concluyentemente, si no mejor quizá, que en una tradicional, puesto que ya no hay un lenguaje musical dominante que exima al compositor de la carga de la corrección, los mediadores presuntamente profesionales han perdido la capacidad para tal decisión. Desde el momento en que la única pauta del proceso compositivo es la propia forma de cada obra, no exigencias generales tácitamente aceptadas, deja de poderse «aprender» de una vez por todas qué es música buena o mala. Quien quiera juzgar debe afrontar las cuestiones y antagonismos intransferibles de la creación individual, sobre la cual nada le enseñan la teoría musical general ni la historia de la música. De ello apenas nadie sería ya capaz más que el compositor avanzado, al cual la mayoría de las veces repugna la mentalidad discursiva. Él ya no puede contar con los mediadores entre él mismo y el público. Los críticos se atienen literalmente al alto entendimiento de la canción de Mahler*: valoran según lo que entienden y no entienden; pero los ejecutantes, sobre todo los directores, se dejan guiar totalmente por aquellos momen-

* En «Elogio del alto entendimiento», canción de Gustav Mahler incluida en su ciclo *El cuerno maravilloso del muchacho* [Des Knaben Wunderhorn] se cuenta cómo un cuco, juez en un certamen de canto, declara vencedor a un congénere frente a un ruiseñor [N. del T.J.].

tos de lo ejecutado de eficacia e inteligibilidad más evidentes. Por eso la opinión de que Beethoven es inteligible y Schönberg ininteligible es objetivamente un engaño. Mientras que en la nueva música al público ajeno a la producción la superficie le suena extraña, sus fenómenos más típicos están precisamente expuestos a los presupuestos sociales y antropológicos que son los propios de los oyentes. Las disonancias que espantan a éstos hablan de su propia situación: únicamente por eso les son insoportables. A la inversa, el contenido de lo harto familiar es tan remoto a lo que hoy día pende sobre los hombres, que la propia experiencia de éstos apenas comunica ya con aquella de la que da testimonio la música tradicional. Cuando creen entender, meramente perciben el molde muerto de lo que custodian como posesión indiscutible y es algo ya perdido desde el momento en que se convierte en posesión: algo neutralizado, privado de su propia sustancia crítica, un espectáculo indiferente. De hecho, en la comprensión que el público tiene de la música tradicional sólo entra lo más grosero, ocurrencias que se pueden retener: pasajes, ambientes y asociaciones ominosamente hermosos. Para el oyente educado por la radio, la coherencia musical en que se basa el sentido resulta tan oculta en cualquiera de las sonatas tempranas de Beethoven como en un cuarteto de Schönberg, el cual al menos le advierte de que su cielo no pende lleno de violines en cuyo dulce sonido él se embelesa. Por supuesto, de ningún modo se está diciendo que una obra sólo cabe entenderla espontáneamente en su propia época, que fuera de ella queda necesariamente a merced de la depravación y el historicismo. Pero la tendencia social general, que ha eliminado de la consciencia y del inconsciente del hombre aquella humanidad que una vez constituyó el fundamento del patrimonio musical hoy corriente, hace que la idea de humanidad se repita gratuitamente en el ceremonial vacío del concierto, mientras que la herencia filosófica de la gran música únicamente ha recaído en lo que desdeña esa herencia. La industria musical, que envilece el patrimonio al exaltarlo y galvanizarlo como algo sagrado, confirma meramente el estado de consciencia de los oyentes en sí, para los que la armonía abnegadamente alcanzada en el clasicismo vienes y la desatada nostalgia del romanticismo se han convertido en algo así como objetos de decoración doméstica listos para ser consumidos uno junto al otro. En verdad, una escucha adecuada de las mismas piezas de Beethoven cuyos temas va silbando uno en el metro requiere un esfuerzo mucho

mayor que el de la música avanzada: quitar el barniz de falsa exhibición y los modos reaccionarios adheridos. Pero como la industria cultural ha educado a sus víctimas en la evitación de todo esfuerzo durante el tiempo libre que se les concede para el consumo espiritual, ellas se aferran tanto más tenazmente a la apariencia que obstruye la esencia. La interpretación que prevalece, pulida hasta lo deslumbrante incluso en la música de cámara, favorece esto. No se trata meramente de que los oídos de la población están tan inundados de música ligera que la otra les llega como lo opuesto coagulado, como la «clásica»; no es meramente que la capacidad perceptiva está tan obturada por los omnipresentes éxitos del momento que la concentración de una escucha responsable se hace imposible y está inundada de vestigios de la memez, sino que la sacrosanta música tradicional misma se ha convertido, por el carácter de su ejecución y por la vida de los oyentes, en idéntica a la producción comercial en masa, y ésta no deja de contaminar su sustancia. La música participa de lo que Clement Greenberg* llamó la división de todo arte en *kitsch* y vanguardia, y el *kitsch*, el dictado del beneficio sobre la cultura, hace tiempo que ha sometido la esfera particular socialmente reservada a ésta. Por eso las reflexiones que se ocupan del despliegue de la verdad en la objetividad estética se refieren únicamente a la vanguardia, la cual está excluida de la cultura pública. Hoy día, una filosofía de la música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música. Como defensa no cabe sino la denuncia de esa cultura: esta misma únicamente ayuda al fomento de la barbarie contra la que se indigna. Casi se podría tener a los oyentes cultos como a los peores, aquellos que ante Schönberg se apresuran a decir «Eso no lo entiendo», una declaración cuya modestia racionaliza la ira como pericia.

Entre los reproches que obstinadamente repiten, el más difundido es el de intelectualismo: la nueva música surge en la cabeza, no en el corazón o en el oído; en absoluto se la imagina sensiblemente, sino que se la calcula sobre el papel. Lo mezquino de estas frases es evidente. Se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera naturaleza y como si atentase contra ésta quien va más allá de lo desgastado por el roce, cuando el mismo estar des-

* Clement Greenberg (1909-1994): crítico de arte neoyorkino; junto con Harold Rosenberg, uno de los más importantes del siglo XX [N. del T.J.]

gastado por el roce atestigua precisamente una presión social. La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia históricamente surgida. Debe la dignidad del sistema cerrado y exclusivo a la sociedad del intercambio, cuyo propio dinamismo tiende a la totalidad y con cuya fungibilidad concuerda del modo más profundo la de todos los elementos tonales. Pero los nuevos medios de la música son producto del movimiento immanente de la antigua, de la cual se distingue al mismo tiempo por un salto cualitativo. Así, que las piezas significativas de la nueva música serían más cerebrales, que se imaginarían menos sensiblemente que las tradicionales, es una mera proyección de la falta de comprensión. Incluso en riqueza cromática, Schönberg y Berg superaron, siempre que la cosa lo demandaba, en el conjunto de cámara de *Pierrot*, en la orquesta de *Lulú*, los fastos de los impresionistas. Además, la mayor parte de las veces lo que el anti-intelectualismo musical, el complemento de la razón comercial, llama sentimiento no hace sino abandonarse sin resistencia al curso de los acontecimientos corrientes: es absurdo que el universalmente adorado Chaikovski, que incluso la desesperación la retrata con melodías pegadizas, tocante a sentimiento sea en éstas superior al sismógrafo de la *Erwartung* de Schönberg³. Por otro lado, esa consecuencia objetiva del

³ Por supuesto, el apetito del consumidor tiene menos que ver con ese sentimiento del que nace la obra de arte que con el que ésta suscita, la ganancia de placer que él pretende obtener. Tal valor sentimental práctico del arte ha sido de siempre urgido precisamente por la Ilustración trivial, y a ésta y a su clase de aristotelismo respondió Hegel: «Ha surgido la pregunta por los sentimientos que puede suscitar el arte: el miedo, por ejemplo, la compasión; pero también por cómo pueden éstos ser agradables, por cómo puede producir satisfacción la contemplación de una desgracia. Esta orientación de la reflexión data especialmente de los tiempos de Moses Mendelssohn, en cuyos escritos pueden encontrarse muchas consideraciones de esta índole. Pero tal investigación no llevó muy lejos, pues el sentimiento es la sorda región indeterminada del espíritu; lo sentido permanece envuelto en la forma de la más abstracta subjetividad singular, y por ello las diferencias de sentimiento son también completamente abstractas, no diferencias de la cosa misma... La reflexión sobre el sentimiento se contenta con la observación de la afección subjetiva y su particularidad, en vez de sumergirse y profundizar en la cosa, en la obra de arte, y además abandonar la mera subjetividad y sus circunstancias» (HEGEL, *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, Bd. 10: *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. H. G. Hotho, 2. Aufl., Berlín 1842/1843, 1. Theil, pp. 42 y 43). [Obras. Edición completa reunida por amigos del difunto, vol. 10: *Lecciones sobre la estética*, ed. H. G. Hotho, Berlín, 1842/1843, 1.ª parte, pp. 28 s.].

pensamiento musical mismo, que es lo único que confiere su dignidad a la gran música, ha exigido de siempre el control alerta de la consciencia compositiva subjetiva. El desarrollo de tal lógica de la consecuencia a costa de la percepción pasiva del sonido sensible define el rango frente al goce culinario. En la medida en que la nueva música, en su pura conformación de la lógica de la consecuencia, medita sobre lo nuevo, se inserta en la tradición de *El arte de la fuga*, Beethoven y Brahms. Si se quiere hablar de intelectualismo, entonces habría que acusar más a esa modernidad moderada que experimenta la mezcla justa de encanto y Banalidad antes que a quien obedece la ley integral de la estructura, desde el sonido individual al trazado de la forma, aun cuando con ello se impida la comprensión automática de los momentos individuales. Sin embargo, a pesar de todo esto, el reproche de intelectualismo es tan tenaz, que el estado de cosas sobre el que se erige trae más cuenta incluirlo en el conocimiento general que contentarse con rebatir argumentos tontos con otros más sagaces. En los movimientos conceptualmente más discutibles, más inarticulados, de la consciencia general se oculta, junto con la mentira, la huella de aquella negatividad misma de la cosa de la que no puede prescindir la determinación del objeto. El arte en general y la música en particular aparecen hoy día conmovidos por precisamente ese proceso de Ilustración del que ellos mismos participan y con el cual coincide su propio progreso. Si Hegel exige del artista el «libre desarrollo del espíritu, en el cual toda superstición y creencia, que permanecen limitadas a determinadas formas de concepción y de representación, son degradadas a meros aspectos y momentos de los que el espíritu libre se ha adueñado, pues en ellas no ve condicionamientos en y para sí santificados de su exposición y modo de configuración»⁴, entonces se explica por qué la indignación por el presunto intelectualismo del espíritu liberado del presupuesto evidente de su objeto como de la verdad absoluta de las formas heredadas imputa al espíritu, como desgracia o como culpa, lo que objetivamente, con necesidad, existe. «Sin embargo, no debemos considerar esto como una mera desgracia contingente que le sobreviniera al arte desde fuera por la miseria del tiempo, el sentido prosaico, la falta de interés, etc., sino que es el efecto y el pro-

⁴ Hegel, *Ästhetik*, cit., 2.ª parte, pp. 233 s. [ed. esp.: *Estética*, cit., p. 444].

greso del arte mismo lo que, puesto que éste lleva a intuición objetual el material él mismo inherente, en este camino proporciona a cada paso una contribución a que se libere a sí mismo del contenido representado»¹. El consejo de que sería mejor que los artistas no pensarán demasiado, cuando ineludiblemente esa libertad los remite al pensamiento, no es más que la tristeza, adaptada y explotada por la cultura de masas, por la pérdida de la ingenuidad. Hoy día, el motivo romántico primordial desemboca en la recomendación de someterse, evitando la reflexión, precisamente a esos materiales y categorías formales ofrecidos por la tradición y ya obsoletos. Lo que se lamenta no es en verdad una decadencia parcial y que se pueda curar mediante arreglos -por tanto, incluso racionalmente-, sino la sombra del progreso. Su momento negativo domina tan visiblemente en su fase actual, que contra ella se apela al arte, el cual está sin embargo él mismo bajo el mismo signo. La ira contra la vanguardia es tan desmedida, va tanto más allá de su papel en la sociedad industrial tardía, ciertamente más allá de su participación en las ostentaciones culturales de ésta, porque la consciencia angustiada encuentra en el nuevo arte cerradas las puertas por las cuales esperaba escapar a la Ilustración total: porque hoy el arte, en lo que concierne a su sustancialidad en general, refleja y hace consciente sin concesiones todo lo que se querría olvidar. A partir de esta relevancia se construye luego la irrelevancia del arte avanzado que ya no da nada a la sociedad. La compacta mayoría se aprovecha de lo que la poderosa sobriedad de Hegel infirió de su hora histórica: «Desaparece el interés absoluto por lo que tan cabalmente tenemos ante nuestros ojos sensibles o espirituales por obra del arte o del pensamiento, que el contenido se agota, que se le ha sacado todo y ya no queda nada oscuro e interior»². Fue precisamente este interés absoluto lo que había secuestrado al arte en el siglo XIX, cuando la aspiración a la totalidad de los sistemas filosóficos había seguido al orco a la de la religión: la concepción wagneriana de Bayreuth es el testimonio extremo de tal *hybris* nacida de la necesidad. En sus exponentes esenciales, el arte nuevo se ha liberado de ella, sin prescindir por ello de aquello oscuro por cuya persistencia temía Hegel, en esto ya un auténtico burgués. Pues hasta

ahora lo oscuro, que el progreso del espíritu somete a ataques siempre renovados, gracias a la presión que el espíritu autoritario ejerce sobre la naturaleza humana interna y externa, se ha restaurado una y otra vez en una forma diferente. Lo oscuro no es el puro ser-en-y-para-sí tal como aparece en pasajes como éstos de la *Estética* hegeliana. Sino que al arte se le ha de aplicar la doctrina de la *Fenomenología del espíritu* según la cual toda inmediatez es en sí algo ya mediado. En otras palabras: sólo un producto de la autoridad. Si al arte se le ha diluido la autocerteza inmediata de materiales y formas aceptados sin discusión, entonces le ha aumentado, en la «consciencia de las penas»³, en el dolor ilimitado que aqueja a los hombres y en las huellas que éste ha dejado en el sujeto, algo de oscuro que no interrumpe como episodio la Ilustración cabal, sino que ensombrece su fase más reciente y, por supuesto, así excluye, con su fuerza real, la representación en la imagen. Cuanto más la todopoderosa industria cultural usurpa el principio clarificador y lo corrompe en una manipulación de lo humano que favorece la perduración de lo oscuro, tanto más se contrapone el arte a la falsa claridad, opone al omnipotente estilo actual de las luces de neón configuraciones de esa oscuridad reprimida y ayuda a la clarificación únicamente en cuanto convence de un modo consciente a la claridad del mundo de sus propias tinieblas⁴. Sólo a una humanidad apaciguada se le extinguiría el arte: hoy su muerte, tal como amenaza, sería únicamente el triunfo del mero ser-ahí sobre la mirada de la consciencia que osa resistírsele.

Tal amenaza pende, sin embargo, incluso sobre las pocas obras de arte intransigentes que aún consiguen nacer. Éstas, al realizar en sí la Ilustración total sin tener en cuenta la taimada ingenuidad de la industria cultural, no sólo se convierten en la antítesis, escandalosa por mor de su verdad, al control total al que conduce la industria, sino que al mismo tiempo se asemejan a la estructura esencial de aquello a lo que se oponen, y entran en contraposición con su propia inclinación. La pérdida de «interés absoluto» no afecta meramente a su destino externo en la sociedad, la cual ya puede ahorrarse la atención a la rebelión y, encogiéndose de hombros, permite que la nueva música subsista como

¹ Hegel, *Ästhetik*, cit., p. 231 [ed. esp.: *Estética*, cit., p. 442].

² Hegel, *Ästhetik*, cit., *ibid.* [ed. esp.: *Estética*, cit., p. 443].

³ Hegel, *Ästhetik*, cit., 1.ª parte, p. 37.

⁴ Cfr. Max HORKHEIMER, «Neue Kunst und Massenkultur» [«El nuevo arte y la cultura de masas»], en *Die Umschau [Panorama]* 3 (1948), pp. 459 s. (fascículo 4).

una extravagancia. Sino que ésta comparte la suerte de las sectas políticas, las cuales, por más que retengan en sí la forma más progresista de teoría, por su desproporción con todo poder establecido se ven empujadas a la falta de verdad, al servicio a lo establecido. Aun después de su despliegue hasta la autonomía integral, tras la renuncia al pasatiempo, el ser-en-sí de las obras no es indiferente a la recepción. El aislamiento social que el arte no puede superar por sí mismo se convierte en un peligro mortal para su propio éxito. Quizá precisamente gracias a su distanciamiento de la música absoluta, cuyos productos más significativos siempre resultan ya esotéricos, como consecuencia de su repudio de la estética kantiana, Hegel expresó cautelosamente algo absolutamente vital para la música. El núcleo de su argumento, no desprovisto de la ingenuidad típica de alguien sordo a la voz de las musas, señala, sin embargo, algo decisivo para ese abandonarse de la música a su pura inmanencia, según le obligan su propia ley evolutiva y la pérdida de resonancia social. En el capítulo que trata de la música en el «Sistema de las artes singulares» se dice que el compositor puede «fijarse, despreocupándose de tal contenido, en la estructura puramente musical de su trabajo y lo rico en espíritu de tal arquitectónica. Pero por este lado la producción musical puede en tal caso devenir fácilmente algo muy desprovisto de pensamiento y de sentimiento que tampoco precisa ya de una consciencia profunda de la cultura y del ánimo. Debido a esta vaciedad temática, no sólo vemos a menudo que el don de la composición se desarrolla ya en la más tierna edad, sino que con frecuencia compositores de talento resultan también a lo largo de toda su vida los hombres más inconscientes, más desustanciados. Lo más profundo ha, por tanto, de situarse en el hecho de que el compositor dedique también en la música instrumental la misma atención a ambos aspectos, a la expresión de un contenido por supuesto más indeterminado y a la estructura musical, con lo que queda a su vez libre luego de dar la preferencia bien a lo melódico, bien a la profundidad y dificultad armónicas, bien a lo característico, o mediar también entre estos elementos». Sólo que eso «desprovisto de pensamiento y sentimiento» que se censura no puede dominarse a voluntad mediante el tacto y la plenitud sustancial, sino que está históricamente intensificado hasta

* Hegel, *Ästhetik*, cit., 3.ª parte, pp. 213 s. [ed. esp.: *Estética*, cit., pp. 690 s.].

el vaciamiento mismo de la música en virtud del desmoronamiento objetivo de la idea de expresión. Por así decir,*Hegel tiene razón con II.1 sí mismo: la coerción histórica va mucho más allá aun de lo que MI estética quería decir. En el estadio actual el artista es incomparablemente mucho menos libre de lo que Hegel podía pensar al comienzo de la era liberal. La disolución de todo lo preestablecido no resultó en la posibilidad de disponer a "discreción de toda la materia y la técnica -esto sólo se le antoja al impotente sincretismo, e incluso concepciones tan grandiosas como la *Octava sinfonía* de Mahler naufragaron en la ilusión de tal posibilidad-, sino que el artista se ha convertido en mero ejecutor de sus propias intenciones, las cuales se le enfrentan de modo extraño, como exigencias inexorables de las imágenes con las que trabaja¹⁰. Esa clase de libertad que Hegel atribuye al compositor y que encontró su realización extrema en Beethoven, del cual él no tenía ninguna noticia, está necesariamente relacionada con algo a su vez preestablecido en cuyo ámbito hay abiertas múltiples posibilidades. Lo que, en cambio, es meramente por sí y para sí no puede ser otra cosa que lo que es, y excluye todos los actos de reconciliación de los cuales Hegel esperaba la salvación de la música instrumental. La eliminación de todo lo preestablecido, la reducción de la música, por así decir, a la mónada absoluta, la hace rígida y afecta a su contenido más íntimo. En cuanto dominio autárquico, da razón de una organización de la sociedad compartimentada en ramas: de la obtusa hegemonía del interés parcial que puede rastrearse aun detrás de la manifestación desinteresada de la mónada.

El hecho de que la música en su conjunto, y especialmente la polifonía, el medio necesario de la nueva música, se originara en las ejecuciones colectivas del culto y la danza no ha sido simplemente superado como mero «punto de partida» por su desarrollo hacia la liber-

¹⁰ De manera sumamente sorprendente, en sus últimos escritos llegó a lo mismo Freud, que, por lo demás, pone el máximo acento en el contenido subjetivo-psicológico de la obra de arte. «Desgraciadamente, la capacidad creadora de un autor no siempre obedece a su voluntad; la obra se concluye como se puede, y a menudo se enfrenta con el autor como independiente y aun extraña» (Sigm[und] FREUD, *Gesammelte Werke*, vol. 16, Londres, 1950, p. 211 [«Der Mann Moses und die monotheistische Religion»] [ed. esp.: «Moisés y la religión monoteísta», en *Obras completas*, t. IX, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 3303]).

tad, sino que el origen histórico sigue siendo su propio sentido implícito aun cuando hace mucho que rompió con toda ejecución colectiva. La música polifónica dice «nosotros» aunque únicamente viva en la imaginación del compositor y no llegue a ningún otro ser vivo. Pero la colectividad ideal que todavía lleva en sí como separada de la empírica entra en contradicción con su inevitable aislamiento social y el carácter expresivo impuesto por éste. El ser oída por muchos se halla a la base de la objetivación musical misma, y donde está excluido, ésta necesariamente se degrada casi a algo ficticio, a la arrogancia del sujeto estético que dice nosotros cuando él no es más que yo y que, sin embargo, no puede decir nada en absoluto sin agregar el nosotros. La inadecuación de una obra solipsista para gran orquesta no sólo reside en la desproporción entre el despliegue numérico sobre el estrado y las filas vacías ante las que se toca, sino que da testimonio de que la forma como tal va necesariamente más allá del yo desde cuyo punto de vista se la experimenta, mientras que por su parte la música que nace de ese punto de vista y lo representa no puede ir positivamente más allá de él. Esta antinomia consume las fuerzas de la nueva música. Su rigidez es la angustia de la obra ante su desesperada no verdad. Trata de evadirse convulsivamente de ella mediante una inmersión en su propia ley, la cual al mismo tiempo con la consistencia aumenta también la no verdad. Ciertamente, hoy día la gran música absoluta, la de la escuela de Schönberg, es lo contrario de aquello «desprovisto de pensamiento y de sentimiento» que Hegel, sin duda mirando de reojo al virtuosismo instrumental que en su época empezaba a desenfrenarse, temía. Pero se anuncia con ello una especie de vaciedad de orden superior, parecida a la «consciencia desgraciada» hegeliana: «Pero este sí mismo ha dejado, por su vaciedad, libre al contenido»¹. La transformación en material de los elementos vehículos de expresión de la música, que según Schönberg tiene lugar a lo largo de toda la historia de la música, se ha hecho hoy día tan radical que pone en cuestión la misma posibilidad de la expresión. La consecuencia de su propia lógica petrifica el fenómeno musical cada vez más hasta convertirlo de algo significativo en algo que existe impenetrable para sí mismo.

¹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 482 [ed. esp.: *Fenomenología del espíritu*, cit., p. 435].

Ninguna música podría hablar hoy con el tono de *Dir werde Lohri*. Con la idea de los «mundos mejores», la de lo humano misma no meramente ha perdido también esa fuerza sobre los hombres de la que vive la imagen beethoveniana, sino que la severidad de la estructura, únicamente a través de la cual se afirma la música contra la ubicuidad del uso, la ha endurecido en sí de tal manera que a ella no la alcanza eso exterior a ella, real, que antaño la proveía del contenido que hacía verdaderamente absoluta la música absoluta. Los intentos de recobrar con un manotazo tal contenido suyo, puesto que la estructura musical como tal se cierra a ellos, chocan la mayor parte de las veces con la actualidad más externa y menos exigente de los materiales; sólo las obras tardías de Schönberg, que construyen los tipos expresivos y según éstos forman las configuraciones seriales, plantean de nuevo sustancialmente la cuestión del «contenido», sin no obstante pretender llegar a la unidad orgánica de éste con los procedimientos puramente musicales. A la música avanzada no le queda nada más que persistir en su endurecimiento, sin concesiones a ese factor humano que, cuando continúa presentando seductoramente su esencia, aquélla reconoce como máscara de la inhumanidad. Su verdad parece superada antes por cuanto desmiente, mediante una organizada vacuidad de sentido, el sentido de la sociedad organizada de la que ella no quiere saber nada, que por el hecho de ser por sí misma capaz de un sentido positivo. En las condiciones actuales se atiene a la negación determinada.

Hoy la música, como todas las manifestaciones del espíritu objetivo, paga la antiquísima deuda que contrajo al separarse de la *physis* el espíritu, el trabajo de éste del de las manos: la deuda del privilegio. La dialéctica hegeliana del amo y el esclavo llega por fin al señor supremo, al espíritu que domina la naturaleza. Cuanto más progresa éste hacia la autonomía, tanto más se aleja con ello de la relación concreta con todo lo dominado por él, hombres y materiales por igual. En cuanto en su ámbito más propio, el de la libre producción artística, domina totalmente a la última heteronomía, a la última materialidad, comienza a girar aprisionado en sí, desligado de lo opuesto,

* [«Se te recompensará.»] Cfr. Florestán en el trío del segundo acto de *Fidelio*, de Beethoven: *Euch werde Lohn in bessern Welten* [«Se os recompensará en mundos mejores»] [N. del T.J.



únicamente de cuya penetración recibió su sentido. La plenitud de la libertad humana coincide con la emasculación del espíritu. Su carácter de fetiche, su hipóstasis como la de una mera forma de la reflexión, se hacen evidentes en cuanto se desembaraça de la última dependencia de lo que ello mismo no es espíritu, sino que, en cuanto lo implícitamente supuesto por todas las formas espirituales, es lo único que confiere a éstas su sustancialidad. La música no conformista no está protegida contra tal insensibilización del espíritu, la del medio sin fin. Conserva sin duda su verdad social en virtud de la antítesis con la sociedad, gracias al aislamiento, pero esto es lo que en último término hace también que ella misma perezca. Es como si se le sustrajera el estímulo a la producción, es más, la *raison d'être*. Pues hasta el discurso más solitario del artista vive de la paradoja de hablar a los hombres, precisamente gracias a su aislamiento, a la renuncia a la comunicación rutinaria. Si no, se introduce en la producción un factor paralizante, destructivo, por más gallarda que sea la intención del artista como tal. Entre los síntomas de tal parálisis el más extraño es quizás el hecho de que la música progresista, que en virtud de la autonomía ha alejado de sí precisamente a ese público democráticamente amplio que antes había conquistado en virtud de la autonomía, se acuerda ahora de la institución de la producción por encargo típica de la era anterior a la revolución burguesa y que en su esencia excluye precisamente a la autonomía. La nueva costumbre se remonta hasta el *Pierrot* de Schönberg*, y lo que Stravinski escribió para Diaghilev le es afín. Casi todas las obras arriesgadas que aún se pergeñan no son vendibles en el mercado, sino que las pagan mecenas e instituciones¹². El conflicto entre encargo y autonomía aflora en una producción hecha de mala gana,

* Schönberg escribió *Pierrot lunaire* en 1912 a petición de la actriz Albertine Zehme, a la que dedicó la obra [N. del T.]

¹² La tendencia no se limita en absoluto a la composición avanzada, sino que se da en todo lo que, bajo el dominio de la cultura de masas, se tilda de esotérico. En los Estados Unidos ningún cuarteto de cuerdas se puede sostener como no esté subvencionado por una universidad o por ricos interesados. También aquí se impone el impulso general a transformar al artista, bajo cuyos pies vacila la base de la empresa liberal, en un empleado. Esto no sucede sólo en la música, sino en todos los ámbitos del espíritu objetivo, especialmente en el literario. La verdadera razón es la creciente concentración económica y la extinción de la libre competencia.

atropelladamente. Pues el mecenas y el artista, que por lo demás siempre mantuvieron relaciones precarias, hoy día son aún más extraños entre sí que en la era absolutista. El mecenas no guarda ninguna relación con la obra, sino que la encarga como un caso particular de esa misma «obligación cultural» que por sí misma meramente anuncia la neutralización de la cultura; pero para el artista el establecimiento de términos y ocasiones determinadas basta ya para anular la involuntariedad de la que la capacidad expresiva emancipada ha menester. Una armonía históricamente preestablecida rige entre la constricción material a la composición por encargo que la invendibilidad impone y esa relajación de la tensión interior que ciertamente capacita al compositor para, con la técnica, conquistada con grandes fatigas, de la obra autónoma, llevar a cabo tareas heterónomas, pero, sin embargo, lo aparta de la obra autónoma. La tensión misma, que se resuelve en la obra de arte, es la de sujeto y objeto, interior y exterior. Hoy, cuando bajo la presión de la organización económica total ambos se integran en una falsa identidad, en la connivencia de las masas con el aparato del poder, junto con la tensión desaparecen tanto el estímulo productivo del compositor como la fuerza de gravitación de la obra, que en una época los hacía coincidir y a la que ahora ya no apoya la tendencia histórica. Depurada por la perfecta ilustración de la «idea», la cual aparece como mero ingrediente ideológico de los hechos musicales, como concepción del mundo privada del compositor, la obra, gracias precisamente a su absoluta espiritualización, se convierte en algo que existe ciegamente, en contradicción flagrante con la inevitable determinación de toda obra de arte como espíritu. Lo que con esfuerzo heroico todavía meramente existe muy bien podría también no existir. No es infundada la sospecha formulada en una ocasión por Steuermann* de que el mismo concepto de la gran música, hoy día convertido en el de la radical, sólo pertenece a un instante de la historia; de que la humanidad, en la época de las omnipresentes radios y los autómatas gramofónicos, ha olvidado la experiencia de la música. Tomada como fin en sí misma, está enferma de carencia de fin tanto

* Eduard Steuermann (1892-1964): pianista y compositor nacido en la actual Ucrania. Amigo íntimo e intérprete frecuente de las obras de Schönberg y del círculo de éste en Viena. En 1937 emigró a los Estados Unidos [N. del T.J.]

como el bien de consumo de los fines. La división social del trabajo¹³, cuando no se trata de trabajo socialmente útil sino de lo mejor, del desafío de la utilidad, presenta vestigios de una problemática irracionalidad. Esta es consecuencia inmediata de la separación no meramente del ser percibido, sino de toda comunicación interior con la idea; casi se podría decir: con la filosofía. Tal irracionalidad se hace evidente apenas la nueva música entra en contacto con el espíritu, con *sujets* filosóficos y sociales, y entonces no sólo se muestra desesperadamente desorientada, sino que, mediante la ideología, reniega de las tendencias opositoras que ella tiene en sí misma. La calidad literaria del *Anillo* de Wagner era cuestionable en cuanto alegoría groseramente pergeñada de la negación shopenhaueriana de la voluntad de vivir. Pero que el texto del *Anillo*, cuya música ya pasaba también por esotérica, se ocupa de circunstancias centrales de la incipiente decadencia burguesa es tan

¹³ En la estética de la música, Hegel distinguía entre los diletantes y los entendidos, muy distintos entre sí por lo que a la comprensión de la música absoluta se refiere. Cfr. Hegel, *Ästhetik*, cit., 3.ª parte, p. 213 [ed. esp.: *Estética*, cit., p. 690]. A este propósito, sometió la escucha del profano a una crítica tan penetrante como actual y dio sin más la razón al entendido. Por admirable que sea la desviación del sentido común burgués en cuya ayuda por lo demás hartamente acude él cuando se trata de cuestiones de tal índole, desconoce, sin embargo, la necesidad de la divergencia de los dos tipos, lo cual deriva precisamente de la división del trabajo. El arte se convirtió en el heredero de procedimientos artesanos altamente especializados cuando la misma artesanía fue totalmente sustituida por la producción en masa. Pero con ello también el mismo entendido, cuya relación contemplativa con el arte siempre ha incluido ya algo de ese gusto sospechoso tan a fondo examinado por la estética de Hegel, se desarrolló en la no verdad, complementaria de la del profano que de la música no espera ya más que con su murmullo acompañe su jornada laboral. Se ha convertido en un experto al mismo tiempo que su saber, lo único que todavía lo mantiene en contacto con la cosa, en el pretencioso saber rutinario que la mata. Une la intolerancia gremial con la obtusa ingenuidad respecto a todo lo que va más allá de la técnica como fin en sí misma. Mientras puede controlar cualquier contrapunto, ya no le alcanza para ver para qué sirve o si, en general, sirve para algo el conjunto: la proximidad del especialista se convierte en ceguera; el conocimiento, en balance, por así decir, administrativo. En el celo pedante al servicio de la apología de los bienes culturales, el perito entra en contacto con el oyente cultivado. Su gesto es reaccionario: monopoliza el progreso. Pero, cuanto más la evolución convierte a los compositores en especialistas, tanto más penetra en la estructura interna de la música lo que el especialista comporta como agente de un grupo que se identifica con el privilegio.

cierto como la fecundísima relación entre la forma musical y la naturaleza de las ideas que la determinan objetivamente. Probablemente, en Schönberg la sustancia musical se demostrará algún día superior a la wagneriana, pero sus textos son privado-contingentes no sólo por comparación con el wagneriano, el cual para bien y para mal apunta a la totalidad, sino que también según el estilo divergen de la música y proclaman, siquiera como desafío, lemas de sinceridad negada por cada una de las frases musicales: por ejemplo, el triunfo del amor sobre la moda. La calidad musical nunca ha sido diferente de la del pretexto: obras como *Così fan tutte* y *Euryanthe* se resienten incluso musicalmente de sus libretos y no hay expediente literario ni escénico que pueda salvarlas. No cabe esperar que a obras escénicas en las que la contradicción entre la extrema espiritualización musical y el crudo objeto se intensifica hasta lo desmesurado y únicamente por ello en todo caso reconciliador les vaya mejor que a *Così fan tutte*. Hasta la mejor música de hoy puede perderse sin ni siquiera legitimarse necesariamente a sí misma del todo con tal extrema renuncia al éxito perverso.

Casi debería derivarse todo de causas inmediatamente sociales, del ocaso de la burguesía, cuyo medio artístico más peculiar fue la música. Pero la costumbre de desconocer y devaluar con una visión demasiado rápida del conjunto el momento particular inherente a éste, determinado y de nuevo descompuesto por éste, compromete tal procedimiento. Esto está ligado a la propensión a abrazar el partido del todo, de la gran tendencia, y condenar lo que no se le adapta. El arte se convierte entonces en un mero exponente de la sociedad, no en el fermento de su cambio, y así aprueba esa evolución precisamente de la conciencia burguesa que rebaja toda creación espiritual a mera función, a algo que existe sólo para otro, en suma, a un artículo de consumo. Mientras que la deducción de la obra de arte de la sociedad negada por su lógica inmanente cree despojarla, y, de hecho, en cierta medida, se la llega a despojar, de su fetichismo, de la ideología de su ser-en-sí, en cambio acepta tácitamente la reificación de todo lo espiritual en la sociedad mercantil, el criterio del bien de consumo para el derecho a la existencia del arte como el crítico de la verdad social en general. Trabaja así, sin advertirlo, en favor del conformismo e invierte el sentido de la teoría que pone en guardia contra la aplicación de ésta tanto como contra la del género al ejemplar. En la sociedad burguesa impulsada

y totalmente organizada hacia la totalidad el potencial espiritual de otra sólo se encuentra en lo que no se parece a aquélla. La reducción de la música avanzada a su origen social y a su función social apenas va nunca, pues, más allá de su definición hostilmente indiferenciada como burguesa, decadente y un lujo. Este es el lenguaje de una opresión estulto-burocrática. Cuanto más soberanamente fija la obra en su puesto, tanto más irremisiblemente rebota ésta contra sus muros. El método dialéctico, y especialmente el que se asienta sobre sus pies en lugar de estar patas arriba*, no puede consistir en tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos de algo ya sólidamente existente y dispensado por el movimiento mismo del concepto; así es como degeneró la dialéctica en religión de Estado. Más bien se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación. No se persigue con ello una justificación social, sino una teoría social en virtud de la explicación de la justicia y la injusticia estética en el corazón de los objetos. El concepto debe sumergirse en la mónada hasta que surja la esencia social de su propio dinamismo, no considerarla como caso especial del macrocosmos ni, según la expresión de Husserl, despacharla «desde arriba». Un análisis filosófico de los extremos de la nueva música que tenga en cuenta tanto la situación histórica de ésta como su quimismo se aparta tan radicalmente en su intención de la imputación sociológica como de la estética libremente introducida desde fuera, desde complejos filosóficos preordenados. Entre las obligaciones del método dialéctico aplicado a fondo no es la menor la de acatar aquello de que «no tenemos necesidad de aportar criterios ni de aplicar en la investigación nuestras ocurrencias y pensamientos, por tanto, de que si prescindimos de éstos, conseguimos considerar la cosa tal como ésta es en y para sí misma»¹⁴. Al mismo tiempo, sin embargo, el método se deslinda de las actividades a las que tradicionalmente se reserva la «cosa tal como ésta es en y para sí misma». Son éstas el análisis técnico descriptivo, el comentario apologético y la crítica. El análisis técnico siem-

* Paráfrasis de la afirmación de Marx según la cual el único defecto de la dialéctica hegeliana es que está patas arriba [N. del T.]

¹⁴ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 60 [ed. esp.: *Fenomenología del espíritu*, cit., pp. 57 s.].

pre se presupone y a menudo es expuesto, pero ha menester de que lo complete la interpretación del más mínimo detalle si es que ha de ir más allá del inventario científico-espiritual, expresar la relación de la cosa con la verdad. La apología, en cuanto antítesis más adecuada que nunca de la rutina, se mantiene sin embargo ella misma constreñida al positivo. La crítica, por último, se ve limitada al trabajo de decidir sobre el valor y la falta de valor de las obras. Sus resultados no entran en el tratamiento filosófico más que de manera dispersa, como medios del movimiento teórico a través de la negatividad, el fracaso estético Concebido en su necesidad. La idea de las obras y de su coherencia ha de construirse filosóficamente, aunque a veces se vaya más allá incluso de lo realizado por la obra de arte. El método descubre las implicaciones de los procedimientos y de las obras¹⁵ en los elementos. Siempre es tarea, por tanto, de determinar y seguir la idea de los dos grupos de fenómenos musicales hasta que la consecuencia de los objetos se trans-luma en la crítica de ellos. El procedimiento es inmanente: la exactitud del fenómeno, en un sentido que sólo se desarrolla en este mismo, se convierte en garantía de su verdad y en fermento de su no verdad. La categoría guía de la contradicción es ella misma de naturaleza doble: que las obras configuren la contradicción y en tal configuración la hagan surgir de nuevo en los rasgos de su imperfección constituye la medida de su éxito, mientras que al mismo tiempo la fuerza de la contradicción se burla de la configuración y destruye las obras. Naturalmente, un método inmanente de tal índole siempre presupone como su polo opuesto el saber filosófico que trasciende al objeto. No puede abandonarse, como en Hegel, al «puro contemplar», el cual únicamente inomete la verdad porque la concepción de la identidad de sujeto y objeto sustenta al todo, de modo que la consciencia que observa está tanto más segura de sí misma cuanto más perfectamente se anula en el objeto. En una hora histórica en la que la reconciliación de sujeto

¹⁵ La totalidad del material no se encuentra en el sentido de la intención filosófica ni de una epistemología estética que espere extraer más de la insistencia en un objeto individual que de las unidades características de muchos comparados entre sí. Se ha elegido lo que ha demostrado ser más fructífero para la construcción de la idea. No se han tomado en consideración, entre muchas otras, las obras de la prolífica juventud de Schönberg. Lo mismo falta en la parte sobre Stravinski, desde el famoso *Pájaro de fuego* hasta la primera sinfonía instrumental.

y objeto se ha invertido en parodia satánica, en liquidación del sujeto en el orden objetivo, a la reconciliación meramente sirve aún una filosofía que desdeña el engaño y hace valer contra la autoalienación universal lo alienado sin esperanza alguna, a lo que apenas puede decir ya nada una «cosa misma». Este es el límite del procedimiento inmanente, mientras que, sin embargo, como antaño el hegeliano, tampoco puede apoyarse dogmáticamente en la trascendencia positiva. Lo mismo que su objeto, el conocimiento permanece encadenado a la contradicción determinada.

Schönberg y el progreso

Pero la pura intelección carece primeramente de contenido y es más bien pura desaparición de éste; mas, mediante el movimiento negativo contra lo negativo a ella, se realizará y se dará un contenido.

Hegel, *Fenomenología del espíritu*"

Los cambios por los que ha pasado la música en los últimos treinta años no se han considerado apenas hasta ahora en todo su alcance. No se trata de la tan cacareada crisis: un estado caótico de fermentación cuyo final podría entorse y que traería el orden tras el desorden. El pensamiento en una renovación futura, sea en las obras de arte grandes y redondas, sea en la bendita consonancia de música y sociedad, meramente niega lo que ha sucedido y lo que se puede reprimir pero no hacer que no haya sucedido. Bajo el impulso de su propia consecuencia objetiva, la música ha disuelto críticamente la idea de la obra de arte redonda y cortado la conexión del efecto colectivo. Sin duda, ninguna crisis, ni la económica ni la de la cultura, en cuyo concepto está ya comprendida la reconstrucción administrativa, es capaz de paralizar la vida musical oficial. También en la música ha sobrevivido el monopolio de los activos. Sin embargo, ante el sonido disperso que se sustrae a la red de la cultura organizada y de sus consumidores, tal cultura se revela como una patraña. La rutina que no permite emerger a la otra hace a ésta responsable de la falta de «logros». Los que están fuera son exploradores, pioneros y, sobre todo, figuras trágicas.

* Cfr. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit., p. 319 [N. del T.].

A los que vengan tras ellos les ha de ir mejor; si se coordinan, ocasionalmente se los puede dejar entrar. Pero los que están fuera no son en absoluto precursores de obras futuras. Desaffian el concepto mismo de logro y obra. El apologeta de la música propiamente hablando radical que quisiera alegar, por ejemplo, todo lo que ya existe de producción de la escuela schönbergiana, estaría renegando de aquello de lo que quiere salir fiador. Hoy día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras. Esto puede reconocerse en la relación de los resultados alcanzados por la escuela con los testimonios de su primera época. Del monodrama *Erwartung*, que despliega la eternidad de un segundo en cuatrocientos compases, de los cuadros de *Die glückliche Hand*, que sucediéndose sin solución de continuidad reabsorben en sí una vida antes siquiera de que ésta pueda establecerse en el tiempo: de esto resultó la gran ópera de Berg *Wozzeck*. Pero precisamente una gran ópera. Se parece a *Erwartung* tanto en el detalle como en la concepción, en cuanto representación de la angustia; a *Die glückliche Hand* en la insaciable superposición de complejos armónicos, alegoría de la multiestratificación del sujeto psicológico. Pero, sin duda, a Berg no le habría gustado la idea de haber realizado en *Wozzeck* lo que en las piezas expresionistas de Schönberg se apuntaba como mera posibilidad. Una vez compuesta, la tragedia tiene que pagar el precio por su extensiva plenitud y la sabiduría contemplativa de su arquitectura. Los esbozos inmediados del Schönberg expresionista se hacen mediados en nuevas imágenes de los afectos. La seguridad de la forma demuestra ser un medio de absorción de los *shocks*. El sufrimiento del soldado impotente en el mecanismo de la injusticia se calma al convertirse en estilo. Se amplía y se tranquiliza. La angustia desbordante se hace apta para el drama musical, y la música que refleja la angustia se reaclimata, con resignación y connivencia, al esquema de la transfiguración¹. *Wozzeck* es una obra maestra, una obra del arte tradicional. Ese des-

¹ Lo tranquilizador se ha puesto de manifiesto con toda claridad en la ópera *Lulú*. No meramente la cadencia musical ha hecho de Aiwa un entusiasta joven alemán y con ello, por supuesto, ha abierto la posibilidad de reconciliar del modo más conmovedor los orígenes románticos de Berg con sus intenciones maduras, sino que, al texto mismo, se le ha dado un sesgo idealista: Lulú se simplifica en un ser de la naturaleza femenino, violado por la civilización. Wedekind habría reaccionado sardónicamente contra el giro. Haciendo suya la causa de la prostituta, el humanismo de Berg aleja al mismo tiempo el aguijón como el cual la prostituta irrita a la sociedad burguesa. El mismo principio

pavorido motivo de fusas que tanto recuerda a *Erwartung* se convierte en *Leitmotiv*, repetible y repetido. Cuanto más nítido aparece en el discurso, tanto más gustosamente renuncia a ser tomado literalmente: se sedimenta como vehículo expresivo, la repetición lo enroma. Quienes consideran *Wozzeck* como uno de los primeros resultados duraderos de la nueva música no saben hasta qué punto su elogio compromete a una obra que padece de senilidad. Con audacia experimental probó Berg antes que ningún otro los nuevos medios en grandes tiempos temporales. La variada riqueza de los caracteres musicales es inagotable, y la grandeza de su disposición arquitectónica corre pareja. En la compasión sin ademanes del sonido vigila un valiente derrotismo. No obstante, *Wozzeck* reabsorbe la propia posición de partida, precisamente en los momentos en que la desarrolla. Los impulsos de la obra, que viven en sus átomos musicales, se rebelan contra la obra a que ellos dan lugar. No toleran ningún resultado. El sueño de una posesión artística duradera no queda meramente turbado desde fuera por la amenazadora situación social. Se le niega la tendencia histórica de los medios mismos. El procedimiento de la nueva música pone en cuestión lo que muchos progresistas esperan de ella: obras dependientes de sí, que se puedan contemplar de una vez por todas en los museos operísticos y concertísticos.

La asunción de una tendencia histórica de los medios musicales contradice la concepción tradicional del material de la música. Éste se define físicamente, en todo caso en términos de psicología musical, como compendio de los sonidos cada vez a disposición del compositor. Pero el material compositivo es tan distinto de éste como el habla del acervo de sus sonidos. En el decurso de la historia no solamente se reduce o amplía. Todos sus rasgos específicos son marcas del proceso histórico. Comportan la necesidad histórica tanto más plenamente cuanto menos legibles son ya inmediatamente como caracteres históricos. En el instante en el que en un acotado deja de oírse su expresión histórica, éste exige perentoriamente que lo que lo circunda

por el que se salva Lulú es el burgués, el de la falsa sublimación del sexo. En *La caja de Pandora*, las últimas frases de la moribunda Geschwitz son: «¡Lulú! ¡Ángel mío! ¡Deja que te vea una vez más! ¡Estoy cerca de ti! ¡Me quedo cerca de ti... por la eternidad!... ¡Ah, maldición! (Muere.)». Las decisivas últimas palabras, «Ah, maldición», están tachadas por Berg. La de Geschwitz es una muerte de amor.

tenga en cuenta sus implicaciones históricas. Éstas se han convertido en cualidad suya. El sentido de los medios musicales no aflora en la génesis de éstos y, sin embargo, no se lo puede separar de ella. La música no conoce ningún derecho natural, y por eso es tan discutible toda psicología musical. Ésta, en el esfuerzo por reducir la música de todos los tiempos a una «comprensión» invariable, presupone la constancia del sujeto musical. Su admisión está más estrechamente ligada a la de la constancia del material natural de lo que a la diferenciación psicológica le gustaría admitir. Lo que insuficiente y gratuitamente describe ha de buscarse en el reconocimiento de las leyes de movimiento del material. Según éstas, no todo es posible en todas las épocas. Sin duda, ni al material sonoro en sí ni siquiera al filtrado por el sistema de la temperación se le puede atribuir un derecho ontológico propio, tal como, por ejemplo, ocurre en la argumentación de quienes quieren deducir bien de las relaciones de los sonidos armónicos, bien de la psicología del oído, el hecho de que la tríada es la condición necesaria y universalmente válida de la concepción posible y, por tanto, de que toda música debe atenerse a ella. La argumentación, que incluso Hindemith hizo suya, no es nada más que una superestructura para tendencias compositivas reaccionarias. La desmiente la observación de que el oído desarrollado es capaz de aprehender las más complicadas relaciones de sonidos armónicos con la misma precisión que las sencillas, y no por ello siente ninguna clase de impulso a la «resolución» de las presuntas disonancias, sino que, más bien, se rebela espontáneamente contra las resoluciones en cuanto recaída en modos de audición más primitivos, análogamente a como, en la era del bajo continuo, las progresiones de quintas eran censuradas como una especie de regresión arcaica. Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el «material» mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente, por la consciencia de los hombres. En cuanto subjetividad olvidada de sí misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento. Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impregnado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando nada sepan ya ni aquél de ésta ni ésta de aquél y se hostilicen recíprocamente. Por eso la del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y

no se contrapone como algo meramente externo, heterónomo, como consumidor u oponente de la producción. Las indicaciones que el material transmite al compositor y que éste transforma mientras las obedece se constituyen en interacción inmanente. Se comprende que en los albores de una técnica no se puedan anticipar, a no ser meramente de manera rapsódica, sus etapas posteriores. Pero vale también lo contrario. Hoy día el compositor no tiene de ningún modo a su disposición todas las combinaciones sonoras empleadas hasta ahora sin distinción. Incluso el oído más obtuso percibe la precariedad y ramplonería del acorde de séptima disminuida o de ciertas notas cromáticas de transición en la música de salón del siglo XIX. Para el técnicamente experto tal vago malestar se transforma en un canon de lo prohibido. Si no todo engaña, hoy día excluye los medios de la tonalidad, es decir, los de toda la música tradicional. No se trata meramente de que esos sonidos hayan envejecido y sean intempestivos. Son falsos. Ya no cumplen su función. El estadio más progresista de los procedimientos técnicos delinea tareas frente a las cuales los sonidos tradicionales resultan ser clichés impotentes. Hay composiciones modernas que ocasionalmente incluyen en su contexto sonidos tonales. Lo cacofónico son tales tríadas y no las disonancias. Como representantes de éstas, a veces hasta pueden estar justificadas. Pero de su falsedad no es responsable sin más el estilo impuro, sino que hoy día el horizonte técnico del que emergen repugnantemente los sonidos tonales comprende en sí a toda la música. Si un contemporáneo trabaja única y exclusivamente con los sonidos tonales, como Sibelius, éstos suenan tan falsos como si fueran enclaves en un terreno atonal. Por supuesto, esto requiere una limitación. Sobre la verdad y falsedad de los acordes no decide su aparición aislada. Únicamente es medible en relación con el estado general de la técnica. El acorde de séptima disminuida, que suena falso en las piezas de salón, es justo y lleno de toda expresión al comienzo de la *Sonata op. III* de Beethoven². No se trata sólo de que aquí no busque el aplauso fácil, de que derive de

² Lo mismo vale para la nueva música. En el ámbito del dodecafonismo, acordes que contengan esencialmente las duplicaciones de octava suenan falsos. Su exclusión se contó en principio entre las limitaciones más importantes en relación con la libre atonalidad. Pero la prohibición sólo vale de un modo terminante para el estadio del material hoy día y no para las obras anteriores. Las extremadamente numerosas duplicaciones de octava

la disposición constructiva del movimiento. Sino de que el nivel técnico de Beethoven, la tensión entre la extrema disonancia que le es posible y, por ejemplo, la consonancia; la perspectiva armónica que arrastra consigo todos los acontecimientos melódicos; la concepción dinámica de la tonalidad como un todo, confieren al acorde su peso específico. Sin embargo, el proceso histórico a través del cual lo ha perdido es irreversible¹. En cuanto extinto, el acorde mismo representa en su esporadicidad un estadio de la técnica en su conjunto que contradice al actual. Por más, pues, que la verdad o falsedad de todo elemento musical individual sea dependiente de tal estadio total de

de *Die glückliche Hand* son siempre justas. Eran necesarias desde un punto de vista técnico debido a la superposición sonoramente demasiado rica de planos armónicos en que se basa la construcción de esa obra. En su mayoría se neutralizan porque los sonidos duplicados pertenecen de vez en cuando a diversos complejos parciales, no están recíprocamente referidos de manera inmediata y en ninguna parte suspenden el efecto del acorde único y «puro», al cual aquí en absoluto se aspira. Al mismo tiempo, tienen su legitimación en la cualidad del material. La libre atonalidad conoce efectos afines a los de la nota sensible. Ésta condiciona un residuo tonal, la concepción del tono conclusivo como «tono fundamental». A esto corresponde la posibilidad de las duplicaciones de octava. Lo que conduce al dodecafonismo no es ninguna constricción mecánica y ni siquiera la mayor precisión de la escucha, sino tendencias del material que en absoluto coinciden con las tendencias de la obra individual y bastante a menudo las contradicen. Por lo demás, los compositores dodecafónicos dudan sobre sí, por mor de la pureza de la escritura, en adelante deben evitar todas las duplicaciones de octava o readmitirlas por su claridad.

¹ Allí donde la tendencia evolutiva de la música occidental no se ha impuesto puramente, como en no pocas zonas agrarias del sudeste de Europa, se ha podido emplear sin vergüenza hasta el pasado más reciente material tonal. Se ha de pensar en el arte extraterritorial, pero grandioso en su consecuencia, de Janáček y también en mucho de Bartók, que, por supuesto, pese a toda la inclinación folclorista, se ha contado al mismo tiempo entre la música artística europea más progresista. La legitimación de tal música marginal estriba en todo caso en el hecho de que elabora un canon técnico en sí exacto y selectivo. Al contrario que las manifestaciones de la ideología de la sangre y el suelo^{*}, la música verdaderamente extraterritorial, cuyo material, él mismo en sí corriente, está organizado de un modo diferente al occidental, tiene una fuerza de distanciamiento que la asimila a la vanguardia y no a la reacción nacionalista. Por así decir, acude desde fuera en ayuda de la crítica cultural immanente a la música, tal como ésta se expresa en la moderna música radical misma. En cambio, la música ideológica de la sangre y el suelo siempre es afirmativa y se atiene a la «tradición». Precisamente la tradición de cualquier música oficial es puesta en suspenso por la dicción, inspirada en la lengua, de Janáček en medio de todas las tríadas.

* «La ideología de la sangre y el suelo», es decir, la ideología nazi [N. del T.J.

la técnica, éste sólo se hace legible en las constelaciones determina «las de las tareas compositivas. Ningún acorde es «en sí» falso, ya porque no existe ningún acorde en sí, ya porque cada uno lleva en sí el lodo y hasta toda la historia. Pero precisamente por eso el **composit** i miento que tiene el oído de lo que es justo o falso está a su vez **absolutamente** ligado a este único acorde y no a la reflexión abstracta en el nivel técnico general. Mas con ello se transforma al mismo tiempo la imagen del compositor. Pierde esa libertad a lo grande que la estética del idealismo está acostumbrada a atribuir al artista. Éste no es un creador. La época y la sociedad no lo limitan desde fuera, sino en la severa exigencia de exactitud que su obra le impone. El estadio de la técnica se presenta como problema en cada compás que él se atreve a pensar: con cada compás la técnica en su totalidad exige de él que le haga justicia y le dé la única respuesta correcta que ella admite en cada instante. Las composiciones no son nada más que tales respuestas, nada más que la solución de rompecabezas técnicos, y el compositor es el único capaz de leerlos y el único que comprende su propia música. Lo que hace estriba en lo infinitamente pequeño. Se cumple en la ejecución de lo que su música exige objetivamente de él. Pero para tal obediencia el compositor ha menester de toda la desobediencia, de toda la independencia y espontaneidad. Así de dialéctico es el movimiento del material musical.

Pero hoy día ese movimiento se ha vuelto contra la obra cerrada y todo lo que ésta comporta. La enfermedad que ha atacado a la idea de la obra puede derivar de una situación social que no ofrece nada lo bastante perentorio y acreditado como para garantizar la armonía de la obra autosuficiente. Las dificultades prohibitivas de la obra no se descubren, sin embargo, en la reflexión sobre ella, sino en el oscuro interior de la obra misma. Si se piensa en el síntoma más patente, la contracción de la expansión en el tiempo, que en la música sólo constituye a las obras en cuanto extensivo, a lo último que puede hacerse responsable es a la impotencia individual, a la incapacidad para la dotación de forma. No hay obras que pudieran demostrar una mayor densidad y consistencia de la configuración formal que las brevísimas de Schönberg y Webern. Su brevedad deriva precisamente de la aspiración a la máxima consistencia. Ésta prohíbe lo superfluo. Se vuelve con ello contra la dilatación temporal que subyace a la concepción de la obra musical desde el siglo **XVIII**, con certeza desde Beethoven,

Obra, tiempo y apariencia se ven afectados por lo mismo. La crítica al esquema extensivo se imbrica con la de contenido a la frase y la ideología. La música, contraída al instante, es verdadera en cuanto resultado de una experiencia negativa. Vale para el sufrimiento real⁴. Con tal espíritu la nueva música demuele los ornamentos y, con ello, las obras simétrico-extensivas. Entre los argumentos que querían desplazar al molesto Schönberg al pasado del romanticismo y el individualismo para, con mejor conciencia, poder servir a la rutina de los colectivos antiguo y nuevo, el más difundido es aquel que lo etiqueta como «músico de lo *espressivo*» y a su música como «exasperación» del principio de la expresión vuelto caduco. No es preciso ni negar su origen en lo *espressivo* wagneriano ni pasar por alto los elementos *espressivo* tradicionales de sus obras tempranas. Ambas cosas se han mostrado cada vez más perfectamente vacuas. En cambio, lo *espressivo* de Schönberg, desde la ruptura, por lo menos desde las *Piezas para piano*, op. 11 y las *Canciones de George*, si no desde el principio, es cualitativamente diferente de lo romántico precisamente por esa «exasperación» que piensa esto hasta el final. La música expresiva occidental, desde principios del siglo XVII, asumió una expresión que el compositor asignaba a sus obras, y no meramente a las dramáticas como, por ejemplo, el dramaturgo, sin que las emociones expresadas pretendieran estar presentes y reales en la obra sin mediación. La música dramática, en cuanto la verdadera *música ficta*, ofreció desde Monteverdi hasta Verdi la expresión como estilizado-mediada, la apariencia de las pasiones. Cuando transcendía esto y pretendía una sustancialidad más allá de la apariencia de los sentimientos expresados, esta aspiración estaba difícilmente ligada a emociones musicales individuales que debieran reflejar las del alma. Únicamente la garantizaba la totalidad de la forma que imperaba sobre los caracteres musicales y su cohesión. En Schönberg ocurre algo totalmente diferente. En él, el momento subversivo propiamente

⁴ «¿Por qué eres tan breve? ¿Ya no te gusta como antes, pues, / el canto ahora? ¿No eras sin embargo tú el que no encontraba de joven, / en los días de la esperanza, / cuando cantabas, el final nunca? / Como mi dicha es mi canto. - ¿Quieres tú en el ocaso / bañarte contento? Ya se ha ido y la tierra está fría, / y el pájaro de la noche gorjea / molesto ante tus ojos» (Friedrich HOLDERLIN, *Samtliche Werke [Obras completas]*, Leipzig, s. a. [edición de Insel], p. 89 [«Die Kürze»] [ed. esp.: «La brevedad», en *Poesía completa*, vol. I, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1979, p. 79].

hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones i su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven a la irrupción de la realidad de éste. Las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis. En la primera publicación sobre Schönberg incluida en un libro, Kandinsky llamó a los cuadros de éste «desnudos cerebrales». Pero los vestigios de esa revolución de la expresión son las manchas que contra la voluntad del compositor se introducen en las imágenes, lo mismo que en la música, como mensajes del ello, perturban la superficie y, como los rastros de sangre en los cuentos, tampoco pueden borrarse con correcciones posteriores⁵. El dolor real las ha dejado en la obra de arte como signo de que ya no se reconoce la autonomía de ésta. Es su heteronomía lo que desafía la autosuficiente apariencia de la música. Pero ésta consiste en el hecho de que en toda la música tradicional se introducen elementos preestablecidos y sedimentados en fórmulas como si fueran la necesidad inquebrantable de este caso único; o en que éste aparece como si fuera idéntico al lenguaje formal preestablecido. Desde el comienzo de la era burguesa toda gran música gustó de simular como lograda sin fisuras esta unidad y de justificar a partir de su propia individuación la convencional legalidad universal a la que está sometida. A ello se opone la nueva música. La crítica del ornamento, la de la convención y la de la universalidad abstracta del lenguaje musical tienen un único sentido. Si la música es privilegiada frente a las demás artes por la ausencia de apariencia, por el hecho de que no realiza ninguna imagen, sin embargo, por la incansable reconciliación de sus propuestas específicas con la hegemonía de las convenciones, ha participado con todas sus fuerzas del carácter de apariencia de la obra de arte burguesa. Schönberg se ha desviado de ésta al tomar en serio precisamente esa expresión cuya subsunción bajo lo reconciliadoramente universal cons-

⁵ Tales manchas son, por ejemplo, el pasaje en tremolo de la primera de las *Piezas para piano*, op. 19, o los compases 10, 269, 382 de *Erwartung*.

tituye el principio más íntimo de la apariencia musical. Su música desmiente la pretensión de reconciliar lo universal y lo particular. Aunque esta música debe su origen a un impulso por así decir vegetal, aunque precisamente su irregularidad se asimila a formas orgánicas, en ninguna parte es una totalidad. Incluso Nietzsche, en una observación ocasional, definió la esencia de la gran obra de arte por el hecho de que en todos sus momentos podría ser algo diferente. Esta determinación de la obra de arte por su libertad presupone que las convenciones tienen una validez perentoria. Sólo allí donde éstas garantizan de antemano y sustraídas a todo cuestionamiento la totalidad podría todo, de hecho, ser igualmente diferente: porque nada sería diferente. Los movimientos de Mozart ofrecerían en su mayoría al compositor amplias alternativas sin perder nada. Con razón adoptó Nietzsche una actitud positiva con respecto a las convenciones estéticas y su *ultima ratio* fue el juego irónico con formas cuya sustancialidad ha desaparecido. Lo que no se pliega a éste era para él sospechoso de plebeyo y protestante: hay mucho de este gusto en su lucha contra Wagner. Pero su desafío sólo con Schönberg lo ha aceptado la música⁶. Las piezas

⁶ Precisamente en esto tiene al mismo tiempo el origen de la atonalidad, en cuanto la completa purificación de la música de las convenciones, algo de barbarie. Una y otra vez sacude en los estallidos anticulturales de Schönberg las superficies artificiosas. El acorde disonante es más diferenciado y progresista no sólo frente a la consonancia, sino que suena también a su vez como si el principio civilizador del orden no lo hubiera domado del todo, en cierto modo como si fuera más antiguo que la tonalidad. En medio de tal caos, el estilo de la *ars nova* florentina, por ejemplo, la armónicamente despreocupada combinación de voces, los iletrados pueden confundirlo fácilmente en su apariencia sensible con no pocos productos irrespetuosos del «contrapunto lineal». Al oído ingenuo los acordes complejos le parecen al mismo tiempo «falsos», como una facultad todavía no perfecta, del mismo modo que el lego encuentra «mal dibujado» el grafismo radical. En su protesta contra las convenciones, el progreso mismo tiene algo de pueril, de regresivo. Las primeras composiciones atonales de Schönberg, en especial las *Piezas para piano*, op. 11, horrorizaron antes por su primitivismo que por su complejidad. La obra de Webern, tan lacerante o quizá precisamente gracias a esto, resulta casi siempre primitiva. En este impulso se rozaron por un instante Stravinski y Schönberg. En éste el primitivismo de la fase revolucionaria se refiere también al contenido expresivo. No sometida a ninguna convención, la expresión del sufrimiento no mitigado parece indecorosa: se vuelve contra el tabú de la institutriz inglesa a la que Mahler reprendió cuando ella recomendó *don't get excited*. En su más íntima motivación, la oposición internacional a Schönberg no es en absoluto tan distinta de aquella con que se encontró el estrictamente tonal Mahler (cf. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947, p. 214 [ed. esp.: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1997, p. 175]).

de Schönberg son las primeras en las que de hecho nada puede ser de otro modo: son realmente protocolo y construcción a la vez. N.uli queda en ellas de las convenciones que garantizaban la libertad del juego. Schönberg es tan polémico con respecto al juego como con respecto a la apariencia. Se vuelve tan violentamente contra los músicos del neobjetivismo y el colectivo orientado en esa dirección como contra el ornamento romántico. En ambos campos ha formulado: «La música no debe adornar, debe ser verdadera» y «El arte no nace del poder, sino del deber»⁷. Con la negación de la apariencia y del juego, la música tiende al conocimiento.

Pero éste se basa en el contenido expresivo de la música misma. Lo que la música radical conoce es el dolor no transfigurado del hombre. La impotencia de éste llega a tal punto, que ya no permite ni apariencia ni juego. Los conflictos instintivos sobre los que la génesis sexual de la música de Schönberg no deja ninguna duda han asumido en la música protocolaria una fuerza que le impide suavizarlos consoladoramente. En la expresión de la angustia, como «presentimientos», la música de la fase expresionista de Schönberg testimonia la impotencia. El monodrama *Erwartung* tiene como heroína a una mujer que busca en la noche a su amante, es presa de todos los horrores de la oscuridad y termina por encontrarlo asesinado. Se la entrega a la música por así decir como una paciente analítica. Se le arrancan la confesión de odio y deseo, celos y perdón, y además todo el simbolismo del inconsciente; y sólo con la locura de la heroína recuerda la música su consolador derecho a oponerse. Pero el registro sismográfico de *shocks* traumáticos se convierte al mismo tiempo en la ley técnica de la forma musical. Ésta prohíbe la continuidad y el desarrollo. El lenguaje musical se polariza hacia sus extremos: hacia gestos de *shock*, estremecimientos corporales por así decir, y el vítreo contenido interno que hace rígida la angustia. Es de esta poralización de la que depende todo el mundo formal del Schönberg maduro, y también el de Webern. Destruye la «mediación» musical antes inopinadamente exaltada por su escuela, la diferencia entre

⁷ Arnold SCHÖNBERG, «Probleme des Kunstunterrichts» [«Problemas de la institución artística»], en *Musikalisches Taschenbuch* [Manual musical], 1991, 2.º año (Viena, 1911).

* «Presentimiento» (*Vorgefühl*) es la primera de las expresionistas *Cinco piezas para orquesta*, op. 16, compuestas por Schönberg en 1909 [N. del T.].

tema y desarrollo, la constancia del flujo armónico, la línea melódica ininterrumpida. No hay novedad técnica de Schönberg que no se pueda remitir a esa polarización de la expresión y que no conserve su huella más allá del círculo mágico de la expresión. Puede así hacerse una idea de la imbricación entre forma y contenido en toda la música. Es sobre todo insensato proscribir por formalista una articulación técnica de amplio alcance. Todas las formas de la música, no sólo las del expresionismo, son contenidos precipitados. En ellos sobrevive lo si no olvidado y que ya no puede hablar inmediatamente. Lo que antaño buscó refugio en la forma persiste anónimamente en la duración de ésta. Las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos. No hay ningún endurecimiento de la forma que no pueda leerse como negación de la dura vida. Pero el hecho de que la angustia del solitario se convierta en el canon del lenguaje estético de las formas revela algo del secreto de la soledad. El reproche contra el individualismo tardío del arte es, por tanto, tan mezquino porque desconoce su esencia social. El «discurso solitario» dice más de la tendencia social que el comunicativo. Schönberg tropezó con el carácter social de la soledad al aceptar ésta hasta su extremo. Musicalmente, quizás el «drama con música» *Die glückliche Hand* es lo más significativo que logró: el sueño de un todo tanto más sólido porque nunca se realizó como sinfonía total. El texto, por más que un recurso insuficiente, es inseparable de la música. Son sus toscas abreviaciones las que imponen a la música la forma comprimida y, por tanto, su fuerza incisiva y densidad. Es, pues, la crítica precisamente de esta tosquedad del texto lo que lleva al centro histórico de la música expresionista. El sujeto es el solitario strindbergiano, que en el amor experimenta los mismos fracasos que en su trabajo. Schönberg desdeña explicarlo «sociopsicológicamente» a partir de la sociedad industrial. Pero advirtió que los sujetos y la sociedad industrial se hallan en una relación mutua de perenne contradicción y se comunican a través de la angustia. El tercer cuadro del drama sucede en un taller. Se ven «algunos obreros con realistas ropas de trabajo entregados a su labor. Uno lima, otro está sentado ante la máquina, otro martillea». El héroe se presenta en el taller. Con las palabras «Eso se puede hacer de un modo más simple» -la crítica simbólica de lo superfluo-, de un golpe mágico convierte un pedazo de oro en la joya para cuya fabricación los realistas obreros necesitan de complicados procedimientos basados en la división del trabajo. «Antes de

AUE él se apreste para el golpe, los obreros se levantan de un **salto y liu** en idemán de lanzarse sobre él. Mientras tanto, sin advertir la **amenaza**, **II** . oiitempla su mano izquierda levantada... Cuando el martillo cae, los rostros de los obreros quedan petrificados de estupor: el **yunque K** luí ajado por el centro, el oro ha caído por la hendidura resultante. **II** hombre se inclina y lo recoge con la mano izquierda. Lo eleva lentamente. Es una diadema ricamente ornada de piedras preciosas». El **hom-BRE** Ianta-«sencillamente, sin conmoción»-«así se hace una joya». Los rostros de los obreros se vuelven amenazadores; luego, despectivos; consultan entre sí y, de nuevo, parecen planear un ataque contra el **hom-BRE**. El hombre les arroja riendo la alhaja. Ellos quieren lanzarse sobre **I**. **II** hombre se ha vuelto y «no los ve». Con esto cambia la escena. La ingenuidad objetiva de estos acontecimientos no es otra que la del **hom-BRE** que «no ve» a los obreros. Es ajeno al proceso real de producción |Oí jal y ya no puede reconocer la conexión entre el trabajo y la forma **de** la economía. A él el fenómeno del trabajo le parece absoluto. El hecho **Je** que en el drama estilizado los obreros aparezcan de un modo realista , orresponde a la angustia ante la producción material del separado de . m i Es la angustia del tenerse que despertar que domina por completo • **I i** (inflicto expresionista entre escena onírica y realidad. Como el que **es** presa del sueño se tiene por demasiado bueno para ver a los **óbres-los**, piensa que la amenaza procede de éstos y no de ese todo que los **lia** separado a él y a los obreros. La caótica anarquía en las relaciones laborales de los hombres que el sistema impone se expresa en la transferencia de la culpa a las víctimas. Ni siquiera su amenaza es en verdad **su** sublevación, sino su respuesta a la injusticia univetsal que con cada nuevo invento amenaza su existencia. La ceguera que hace que el sujeto «no vea» es, sin embargo, ella misma de índole objetiva, la ideología de clase. En tal medida, el aspecto caótico de *Die glückliche Hand* que deja sin iluminar lo que no está iluminado, confirma esa honestidad intelectual que Schönberg representa contra la apariencia y el juego. Pero la realidad del caos no es toda la realidad. En ella se manifiesta la ley según la cual la sociedad del intercambio se reproduce ciegamente, pot encima de las cabezas de los hombres. Incluye el constante aumento del poder de los gobernantes sobre los demás. El mundo es caótico para las víctimas de la ley del valor y de la concentración. Pero no es caótico «en sí». Por tal lo tiene meramente el individuo implacablemente aplastado por su principio. Las fuerzas que hacen para él caótico su

mundo acaban por hacerse cargo de la reorganización del caos, pues es su mundo. El caos es la función del cosmos, *le désordre avant l'ordre*. El caos y el sistema se copertenecen, tanto en la sociedad como en la filosofía. El mundo de los valores concebido en medio del caos expresionista presenta rasgos del nuevo poder rampante. El hombre de *Die glückliche Hand* ve a la amada tan poco como a los obreros. Eleva la compasión por sí mismo al reino secreto del espíritu. Es un caudillo. Su fuerza obra en la música; su debilidad, en el texto. La crítica a la reificación que él representa es reaccionaria como la wagneriana. No se vuelve contra las relaciones sociales de producción, sino contra la división del trabajo. La propia praxis de Schönberg adolece de esta confusión. Está tarada por los intentos poéticos con los que completa en la música la más alta medida de conocimiento especializado. También aquí se invierte una tendencia wagneriana. Lo que en la obra de arte total mantiene todavía unido la organización racional del proceso artístico de producción y tiene su lado progresivo en Schönberg se fragmenta disparatadamente. Permanece fiel, en cuanto competidor, a lo establecido. «Eso se puede hacer de un modo más simple» que los demás. El hombre schönbergiano tiene «alrededor del cuerpo un cordel a manera de cinturón, del que cuelgan dos cabezas de turco» y sostiene «en la mano una ensangrentada espada desnuda». Por mal que le vaya en el mundo, es el hombre del poder. La fabulosa fiera de la angustia que lleva agarrada a su nuca lo obliga a la obediencia. El impotente se aviene a su impotencia e inflige a los demás la injusticia que a él se le inflige. Nada podría señalar con más precisión su ambigüedad histórica que la acotación según la cual la escena «representa una cosa intermedia entre un taller mecánico y un taller de orfebre». El héroe, profeta del nuevo objetivismo, debe salvar en cuanto artesano la magia del antiguo modo de producción. Su sencillo gesto contra lo superfluo sirve precisamente para producir una diadema. Sigfrido, su prototipo, había al menos forjado la espada. «La música no debe ser decorativa, sino verdadera.» Pero, de nuevo, la obra de arte no tiene más que el arte por objeto. No puede escapar estéticamente al contexto de ceguera al que socialmente pertenece. En su ceguera, la obra de arte radicalmente alienada, absoluta, únicamente se refiere tautológicamente a sí misma. Su centro simbólico es el arte. Así se vacía. Ya se adueña de ella en el nivel del expresionismo la vacuidad que se hace manifiesta en el nuevo objetivismo. Lo que anticipa de ésta lo comparte al mismo tiempo con el *Jugend-*

stily la artesanía industrial que le precedieron. *Die glückliche Hand* está obligada a ellos en momentos como el simbolismo de los colores. El retorno a la apariencia se hace así fácil a la protesta expresionista, porque surgió en la apariencia, la de la individualidad misma. Sigue siendo contra su voluntad lo que en torno a 1900 se reconocía abiertamente que era el arte, soledad como estilo.

Erwartung contiene hacia el final, en uno de los pasajes más arriesgados, a propósito de las palabras «Mil hombres pasan»⁴, una cita musical. Schönberg la tomó de una canción tonal anterior, cuyos tema y contrapunto se introducen con gran arte en la desenfadada urdimbre de las voces en *Erwartung*, sin romper la atonalidad. La canción se llama «Al borde del camino» y pertenece al grupo del *Opus 6*, basado por completo en poemas del *Jugendstil*. Las palabras son del biógrafo de Stirner, John Henry Mackay. Fijan el punto de contacto entre el *Jugendstil* el expresionismo tan bien como la composición de la canción, la cual, pese a la brahmsiana escritura pianística, trastorna la tonalidad mediante grados secundarios cromáticos autónomos y choques contrapuntísticos. El poema dice: «Mil hombres pasan, / ¡aquel por el que suspiro no está entre ellos! / Inquietas vuelan las miradas, / preguntan al que pasa ptesuroso / si es él... / Pero preguntan y preguntan en vano. / Nadie responde: "Aquí estoy. Cálmate". / El anhelo llena las esferas de la vida / que la plenitud no quiere colmar, / y así me quedo al borde del camino / mientras la multitud pasa / hasta que —deslumbrados por los rayos del sol- / se cierran mis cansados ojos». He aquí la fórmula del estilo de la soledad. Es una soledad colectiva: la de los habitantes de las ciudades, que ya nada saben unos de otros. El gesto del solitario es comparable. Se lo puede citar: el expresionista descubre la soledad como universalidad⁵. Cita incluso cuando no se

⁴ Compases 411 s.; cfr. 401 s.

⁵ En Alban Berg, en quien predomina la tendencia a la estilización de la expresión y que nunca se emancipó por completo del *Jugendstil*, a partir de *Wozzeck* la cita se presenta cada vez más en primer plano. Así, la *Suite lírica* contiene nota por nota un pasaje de la *Sinfonía lírica* de Zemlinsky y el comienzo de *Tristán*; una escena de *Lulú*, los primeros compases de *Wozzeck*. Mientras que en tales citas la autonomía de la forma queda desvigorizada, al mismo tiempo su densidad monadológica se reconoce como apariencia. Satisfacer la forma singular significa realizar lo que se ha impuesto a todas las demás. El expresionista que cita se pliega a la comunicación.

cita nada: el pasaje «Amor mío, amor mío, llega la mañana» (*Erwartung*, compases 389 s.) no reniega del «Escucha» del segundo acto del *Tristan*. Como en la ciencia, la cita representa autoridad. La angustia del solitario busca apoyo en lo válido. En los protocolos expresionistas se ha emancipado de los tabúes burgueses de la expresión. Pero en cuanto emancipada nada le impide ya entregarse al más fuerte. La posición de la mónada absoluta en el arte es dos cosas: resistencia a la mala socialización y predisposición a una peor.

La inversión se produce de un modo necesario. Deriva precisamente del hecho de que el contenido del expresionismo, el sujeto absoluto, no es absoluto. En su aislamiento aparece la sociedad. El último de los *Coros para voces masculinas*, op. 35, de Schönberg, da cuenta de esto con toda sencillez: «¡Niega, pues, que tú también perteneces a ello. / No te quedes solo». Pero tal «perentoriedad» se manifiesta en el hecho de que en su aislamiento las expresiones puras liberan elementos de lo intrasubjetivo y, por tanto, de la objetividad estética. Toda consecuencia expresionista que desafía las categorías tradicionales de la obra comporta una nueva aspiración a la exactitud del poder-ser-así-y-no-de-otra-manera; de organización, por tanto. Puesto que la expresión polariza la coherencia musical hacia sus extremos, la sucesión de los extremos constituye a su vez una coherencia. En cuanto ley formal, el contraste no es menos obligatorio que la transición en la música tradicional. El dodecafonismo tardío podría sin duda definirse adecuadamente como sistema de contrastes, como integración de lo desligado. En tanto el arte mantenga la distancia con la vida inmediata, no puede saltar más allá de la sombra de su autonomía e inmanencia formal. El expresionismo hostil a la obra es aún menos capaz de hacerlo pese a toda la hostilidad hacia la obra, por cuanto, precisamente al denunciar la comunicación, se complace en esa autonomía que únicamente se verifica en la consistencia de las obras. Es esta inevitable contradicción la que impide persistir en el punto expresionista. Puesto que debe determinarse como puro dato concreto, el objeto estético, gracias precisamente a esta determinación negativa, a la renuncia a todo lo superador que le es subyacente como su ley, el objeto estético va más allá del puro dato concreto. La liberación absoluta de lo particular con respecto a la universalidad lo convierte, mediante una relación polémica y de principio con este mismo, en algo universal. Lo determinado es, en virtud de su propia configuración, más que el mero

aislamiento cuya forma ha adoptado. Incluso los gestos de *shock* de *Erwartung se*. asimilan a la fórmula en cuanto retornan una vez y atraen la forma que los comprende: el último canto es un *Finale*. Si se llama objetivismo a la coerción a una construcción exacta, el objetivismo no es un mero movimiento de oposición al expresionismo. Es el expresionismo en su ser-otro. La música expresionista había tomado con tanta exactitud de la tradicionalmente romántica el principio de la expresión, que éste adquirió un carácter protocolario. Pero con ello se invierte. La música como protocolo de la expresión ya no es «expresiva». Lo expresado ya no se cierne sobre ella en indeterminada lejanía y le confiere el brillo de lo infinito. En cuanto la música fija nítida, inequívocamente, lo expresado, su contenido subjetivo, bajo su mirada éste se hace rígido como precisamente lo objetivo de cuya existencia reniega el carácter expresivo. En la actitud protocolada hacia su objeto ella misma se hace «objetivista». Con sus erupciones el sueño de la subjetividad explota no menos que las convenciones. Los acordes protocolarios hacen estallar la apariencia subjetiva. Pero con ello acaban por superar su propia función expresiva. Lo que configuran, por más precisamente que sea, como objeto se hace indiferente: es la misma subjetividad que pierde su encanto frente a la precisión de la mirada que la obra de arte le dirige. Los acordes protocolarios se convierten, por tanto, en material de construcción. Así sucede en *Die glückliche Hand*. Ésta es un testimonio del expresionismo ortodoxo y obra en uno. Con la recapitulación, con el *ostinato* y las armonías sostenidas, con el lapidario acorde conductor de los trombones¹⁰ en la última escena, se decanta por la arquitectura. Tal arquitectura niega el psicologismo musical que, empero, se cumple en ella. Con ello la música no meramente vuelve a caer, como el texto, por detrás del grado de conocimiento del expresionismo, sino que, al mismo tiempo, va más allá de éste. La categoría de la obra, en cuanto de la completa y en sí unánime sin fisuras, no aflora en esa apariencia que el expresionismo desmiente. Ella misma tiene un carácter doble. Si la obra se le revela al sujeto aislado y enteramente alienado como engaño de la armonía, de la reconciliación en sí y con los demás, al mismo tiempo es la instancia que señala los límites a la mala individualidad, la cual pertenece

¹⁰ Compases 214 s., 248 y 252.

a una mala sociedad. Si la individualidad adopta una actitud crítica con respecto a la obra, ésta adopta una actitud crítica con respecto a aquélla. Si la contingencia de la individualidad protesta contra la rechazada ley social de la que ella misma deriva, la obra proyecta esquemas para apoderarse de la contingencia. Representa a la verdad de la sociedad frente al individuo que reconoce su no verdad e incluso es esta no verdad. Sólo en las obras está presente lo que supera la limitación de sujeto y objeto por igual. En cuanto reconciliación aparente, son el reflejo de la real. En la fase expresionista la música había anulado la aspiración a la totalidad. Pero la música expresionista siguió siendo «orgánica»¹¹, lenguaje, subjetiva y psicológica. Esto lleva de nuevo a la totalidad. Si el expresionismo no se comportó lo bastante radicalmente contra la superstición de lo orgánico, su liquidación ha cristalizado una vez más la idea de la obra; la herencia expresionista recae necesariamente en obras.

Lo que según esto sería posible parece ilimitado. Todos los restrictivos principios de selección de la tonalidad han caído. La música tradicional tenía que atenerse a un número sumamente limitado de combinaciones sonoras, sobre todo en el sentido vertical. Debía, por tanto, conformarse con señalar una y otra vez lo específico mediante constelaciones de lo universal que, paradójicamente, lo presentan como idéntico con lo irrepetible. Toda la obra de Beethoven es la glosa de esta paradoja. Hoy, en cambio, los acordes se amoldan a las insustituibles exigencias de su empleo concreto. Ningún *convenu* impide al compositor el sonido de que aquí, y meramente aquí, ha menester. Ningún *convenu* lo obliga a adaptarse a lo universal antiguo. Al mismo

¹¹ En la posición con respecto a lo orgánico se distinguen el expresionismo y el surrealismo. El «desgarro» del expresionismo proviene de la irracionalidad orgánica. Se mide por el gesto repentino y la inmovilidad del cuerpo. Su ritmo se ajusta al de la vigilia y el sueño. La irracionalidad surrealista presupone como disuelta la unidad fisiológica del cuerpo —Paul Bekker llamó en una ocasión al expresionismo de Schönberg «música fisiológica»—. Es antiorgánica y se refiere a lo muerto. Destruye los límites entre el cuerpo y el mundo de las cosas, a fin de convencer a la sociedad de la reificación del cuerpo. Su forma es la del montaje. Éste es totalmente ajeno a Schönberg. Pero en el surrealismo cuanto más se priva la subjetividad de su derecho sobre el mundo de las cosas y admite al denunciarla la supremacía de éste, tanto más dispuesta está a aceptar al mismo tiempo la forma preestablecida del mundo de las cosas.

i ii inpo, con la liberación del material ha aumentado la posibilidad de dominarlo técnicamente. Es como si la música hubiera escapado a la **iiiiii** a presunta coerción natural que su material ejerce y pudiera disponer de él libre, consciente y perspicazmente. Con los sonidos, el compositor se ha emancipado. Las diferentes dimensiones de la música occidental tonal -melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación- han evolucionado históricamente con independencia **iiiiiiua**, sin un plan y, hasta cierto punto, «por crecimiento natural». Aun allí donde una se ha convertido en función de las otras, como, **DOI** ejemplo, la melodía con respecto a la armonía durante el período romántico, en verdad no ha derivado de las otras, meramente se han asimilado las unas a las otras. La melodía «parafraseaba» la función armónica, la armonía se diferenciaba al servicio de los valores melódicos. Pero incluso la liberación de la melodía de su antiguo carácter de tróica gracias a la canción romántica sigue en el marco de la universalidad armónica. La ceguera con que se cumplió el desarrollo de las fuerzas productivas musicales, especialmente desde Beethoven, resultó en desproporciones. Siempre que un ámbito aislado del material ha evolucionado en el curso de la historia, los otros ámbitos del material se han quedado atrás y han desmentido en la unidad de la obra a los más avanzados. Durante el romanticismo esto sucedió sobre todo con el contrapunto. Es un mero añadido a la frase homofónica. Se queda en la combinación externa de temas pensados homofónicamente o en el revestimiento meramente ornamental del «coral» armónico con voces aparentes. Wagner, Strauss y Reger se asemejan en eso. Pero, según su propio sentido, todo contrapunto consiste, al mismo tiempo, en la simultaneidad de voces autónomas. Si olvida esto, se convierte en un mal contrapunto. Ejemplos palmarios son los contrapuntos tardorrománticos «demasiado buenos». Están melódico-armónicamente concebidos. Aun así funcionan como voz principal cuando meramente deberían funcionar como figuras parciales de la textura de las voces. Así, hacen indistinta la conducción de las voces y desautorizan la construcción mediante un cargante comportamiento *cantabile*. Pero tales desproporciones no se limitan al detalle técnico. Llegan a ser fuerzas históricas del conjunto. Pues, cuanto más se desarrollan las partes individuales del material, no pocas de las cuales, como en el romanticismo el sonido instrumental y la armonía, se funden, tanto más claramente se perfila la idea de una total organización racional de todo el mate-

rial musical que elimine tales desproporciones. Ésta ya formaba parte de la obra de arte total wagneriana; Schönberg la realiza. En su música no meramente están desarrolladas por igual todas las dimensiones, sino que todas están producidas de manera tan separada que convergen. Schönberg ya tenía clara tal convergencia en la fase expresionista, por ejemplo, en el concepto de melodía de timbres. Éste significa que el mero cambio en el color instrumental de sonidos idénticos puede adquirir una fuerza melódica sin que nada suceda melódicamente en el sentido antiguo. Más tarde se busca un denominador general para todas las dimensiones musicales. Ése es el origen del dodecafonismo. Culmina en la voluntad de superar la oposición básica de la música occidental, la que hay entre la esencia polifónica de la fuga y la homofónica de la sonata. Así lo formuló Webern refiriéndose a su último cuarteto para cuerdas. Antaño se entendía a Schönberg como síntesis entre Brahms y Wagner. En sus obras más recientes la música llega aún más alto. Su alquimia podría unir a Bach y Beethoven en el principio más íntimo. A eso tiende la restitución del contrapunto. Pero acaba por hundirse en la utopía de esa síntesis. La esencia específica del contrapunto, la relación con un *cantus firmus* preestablecido, se hace frágil. En todo caso, en la música camerística tardía de Webern ya no se da ningún contrapunto: sus raras sonoridades son los restos que dejó la fusión de lo vertical y lo horizontal, por así decir, las lápidas de la música que enmudece en medio de la indiferencia.

Es la oposición a la idea de la total organización racional de la obra, a la «indiferencia» recíproca de las dimensiones del material en la obra, lo que distingue como reaccionarios procedimientos como los de Stravinski y Hindemith. Y por cierto que como técnicamente reaccionarios, aun sin atender a la posición social. La música de estos artesanos de la música es el diestro dominio de un ámbito disociado del material en lugar de la consecuencia constructiva que somete todos los estratos del material a la misma ley. Esa destreza, en su impenitente ingenuidad, hoy día se ha hecho agresiva. La organización integral de la obra de arte que se le contrapone, su única objetividad posible hoy día, es precisamente el producto de esa subjetividad que la música artesanal denuncia por su «contingencia». Sin duda, las convenciones hoy destruidas no siempre fueron tan externas a la música. Como en ellas se volcaban experiencias vivas, mal que bien, cumplieron una función antaño. Era la organizativa. Sin embargo, de ella las privó precisamente

11 nlijetividad estética autónoma, que aspira a organizar por sí las obras lli me en libertad. La transición de la organización musical a la sub- lli lividad autónoma se realiza gracias al principio técnico del desarro- lli A comienzos del siglo XVIII era una pequeña parte de la sonata. La lili lidez y el dinamismo subjetivos se probaban en los temas expues- i" una vez y aceptados como existentes. Pero con Beethoven el des- uní! lo, la reflexión subjetiva sobre el tema que decide el destino de éste, .' i (invierte en el centro de toda la forma. Justifica la forma aun cuando («la sigue preestablecida como convención, en cuanto la regenera espontáneamente. A ello ayuda un medio más antiguo, por así decir, un i'igrado, que sólo en la fase posterior descubre su posibilidad latente. A menudo en la música residuos del pasado llegan más allá del estado de la técnica alcanzado en cada momento. El desarrollo recuerda i la variación. En la música prebeethoveniana, con poquísimas excep- i iones, ésta se consideraba uno de los procedimientos técnicos más i Meriores, como mero enmascaramiento de un material que se man- i i nía idéntico. Ahora bien, en conexión con el desarrollo, sirve al establecimiento de relaciones universales conctetas y no esquemáticas. La variación se dinamiza. Sin duda ahora sigue todavía conservando el material de partida -Schönberg lo llama el «modelo»- como idéntico. I s iodo «lo mismo». Pero el sentido de esta identidad se refleja como no identidad. El material de partida es de tal índole que conservarlo lignifica al mismo tiempo modificarlo. Pero en absoluto es en sí, sino sólo en relación con las posibilidades del todo¹². La fidelidad a las aspi- i aciones del tema significa la ptofunda modificación de éste en todos los momentos. Gracias a tal no identidad de la identidad cobra la música una relación completamente nueva con el tiempo en que cada ve/ discurre. Ya no es indiferente al tiempo, pues no se repite en éste a capricho, sino que se modifica. Pero tampoco queda a merced del mero tiempo, pues en esta modificación se mantiene idéntica. El concepto de lo clásico en la música lo define esta relación paradójica con el tiempo. Pero ésta implica al mismo tiempo la limitación del principio de desarrollo. Sólo cuando el desarrollo no es total, sólo cuando

¹²Cfr. Th. W. ADORNO, «The Radio Symphony» [«La sinfonía radiofónica»], en *Radio Research 1941* [Investigación radiofónica 1941], Nueva York, 1941, pp. 101 ss., fassim.

algo no se le somete, cuando una cosa en sí musical le es, por así decir, kantianamente preestablecida, puede la música conjurar la vacía violencia del tiempo. Por eso la variación a fondo en las obras más imprescindibles del «clasicismo» beethoveniano, como la *Heroica*, se contenta con el desarrollo de la sonata como con una «parte» y respeta la exposición y la recapitulación. Pero más tarde el vacío decurso temporal se hace cada vez más amenazante para la música, precisamente en virtud de la creciente preponderancia de esas fuerzas dinámicas de la expresión subjetiva que destruyen los residuos convencionales. Los momentos subjetivos de la expresión se desgajan del continuo temporal. Ya no se dejan dominar. Para hacer frente a esto, el desarrollo basado en la variación se extiende a toda la sonata. La problemática totalidad de ésta debe ser reconstruida por el desarrollo universal. Ya en Brahms el desarrollo toma en cuanto trabajo temático posesión de la sonata como un todo. Subjetivación y objetivación se intersecan. La técnica Brahms auna ambas tendencias, lo mismo que fuerza la unión entre el *intermezzo lírico* y el movimiento académico. Sin salirse del marco de la tonalidad, él repele en gran medida las fórmulas y los rudimentos convencionales, y produce, por así decir, a cada instante de nuevo, desde la libertad, la unidad de la obra. Sin embargo, con ello es al mismo tiempo el mentor de la economía universal que rechaza todos los momentos contingentes de la música y aun desarrollo la variedad extrema, precisamente ésta, a partir de materiales conservados idénticos. Ya no hay nada atemático, nada que no se pueda entender como derivación de algo idéntico, por más que latente. En cuanto asume la tendencia beethoveniano-brahmsiana, puede Schönberg reclamar la herencia de la música burguesa clásica en un sentido muy parecido a aquel en que la dialéctica materialista se refiere a Hegel. La fuerza gnoseológica de la nueva música se legitima sin embargo por el hecho de que no remite al «gran pasado burgués», al clasicismo heroico del período revolucionario, sino que supera técnicamente y, por tanto, según su sustancialidad, en sí, la diferenciación romántica. El sujeto de la nueva música que en este protocolo se trasluce es el emancipado, aislado, real de la fase burguesa tardía. Esta subjetividad real y el material radicalmente conformado por ella proveen a Schönberg el canon de la objetivación estética. Por éste se mide su profundidad. En Beethoven y, cabalmente, en Brahms, la unidad del trabajo motivico-temático se lograba en una especie de nivelación entre el dinamismo subjetivo

I 11 lenguaje - «tonal» - tradicional. La instancia subjetiva fuerza a hablar .i segunda vez el lenguaje convencional sin, en cuanto lenguaje, modificarlo a fondo. El cambio de lenguaje se realizó, en la línea romántica wagneriana, a costa de la objetividad y de la perentoriedad de la música misma. Destruyó la unidad motivico-temática en las canciones y luego la sustituyó por el *Leitmotiv* y el programa. Schönberg fue el primero que desveló los principios de una unidad y una economía universales en el nuevo, subjetivo, emancipado material wagneriano mismo. Sus obras aportan la prueba de que, cuanto más consecuentemente se observa el nominalismo inaugurado por Wagner, del lenguaje musical, tanto más perfectamente puede dominarse racionalmente este lenguaje; dominarlo en virtud de las tendencias que le son inherentes a él mismo, no por un tacto y un gusto niveladores. Donde mejor puede constatarse esto es en la relación entre armonía y polifonía. La polifonía es el medio adecuado para la organización de la música emancipada. En la era de la homofonía la organización se realizaba mediante los *convenus* acórdicos¹³. Una vez caídos éstos junto con la tonalidad, todo sonido que meramente entra en la formación de un acorde es en principio contingente en tanto en cuanto no se legitime por el discurrir de la conducción de voces, es decir, polifónicamente. El Beethoven tardío, Brahms, en cierto sentido también Wagner, se valieron de la polifonía para compensar la pérdida de la fuerza formadora de la tonalidad y su coagulación en fórmulas. Pero finalmente Schönberg ya no afirma el de la polifonía como un principio heterónimo a la armonía emancipada y sólo reconciliable con ésta según los casos. Lo descubre como esencia de la armonía emancipada misma. El acorde individual, que, en cuanto vehículo de la expresión subjetiva, en la tradición clasico-romántica representa el polo opuesto a la objetividad polifónica, es reconocido en su polifonía propia. El medio

¹³ Las armonías triádicas pueden compararse con las expresiones ocasionales del lenguaje y aún más con el dinero en la economía. Su carácter abstracto las capacita para intervenir mediadoramente en todas partes y su ctisis está muy profundamente enraizada en la de todas las funciones de mediación en la fase actual. El alegorismo músico-dramático de Berg alude a esto. En *Wozzeck* lo mismo que en *Lulu* la tríada de do mayor aparece, en contextos por lo demás desvinculados de la tonalidad, cada vez que se habla de dinero. El efecto es el de acentuar lo banal y al mismo tiempo obsoleto. La monecita del do mayor se denuncia como falsa.

para esto no es otro que el extremo de la subjetivación romántica: la disonancia. Cuanto más disonante un acorde, cuantos más sonidos diferentes entre sí y eficaces en su diferenciación contiene en sí, tanto más «polifónico» es, tanto más cada sonido individual, como en una ocasión demostró Erwin Stein*, adquiere ya en la simultaneidad del sonido conjunto el carácter de «voz». El predominio de la disonancia parece destruir las relaciones racionales, «lógicas» en el sentido de la tonalidad, las simples relaciones triádicas. Pero la disonancia, sin embargo, es más racional que la consonancia por cuanto evidencia de manera por más que compleja articulada la relación de los sonidos presentes en ella, en lugar de adquirir su unidad mediante la anulación de los momentos parciales que contiene, mediante el sonido «homogéneo». Pero la disonancia y las categorías con ella emparentadas de la formación de melodías mediante intervalos «disonantes» son los vehículos propiamente dichos del carácter protocolario de la expresión. Así, el impulso subjetivo y la aspiración a una autoproclamación sin apariencia se convierten en el *organon* técnico de la obra objetiva. A la inversa, es esta racionalidad y unificación del material lo que en principio hace totalmente maleable para la subjetividad el material sometido. En una música en la que cada sonido individual está claramente determinado por la construcción del todo, la diferencia entre lo esencial y lo accidental desaparece. Tal música está igualmente cerca del centro en todos sus momentos. Pierden con ello su sentido las convenciones formales que antes habían regulado la proximidad y la lejanía del centro. Entre los momentos esenciales, los «temas», ya no hay ninguna transición inesencial; en consecuencia, en absoluto ningún tema ni, en sentido estricto, tampoco ningún «desarrollo». Esto ya fue observado en las obras de la atonalidad suspendida. «En la música instrumental del siglo XIX se puede en general constatar la tendencia a ampliar la forma musical por medio del trabajo sinfónico. Beethoven fue el primero que, con la ayuda de pequeños motivos, supo crear poder-

* Erwin Stein (1885-1958): musicólogo y editor austriaco. Alumno de Schönberg entre 1906 y 1910, su trabajo «Nuevos principios formales» (1925), autorizado por Schönberg, fue la primera descripción del dodecafonismo. En 1938 emigró a Inglaterra, donde trabajó para la editorial Boosey & Hawkes. En 1958 fue responsable de la primera edición de la correspondencia de Schönberg [N. del 77]

misiones que se construyen unitariamente sobre un motivo germinal, el estímulo de la idea. El principio del contraste que domina todo el arte sólo puede reivindicar sus derechos cuando ha cesado el efecto de la idea del motivo germinal. La época anterior a Beethoven, no uida ya no conoce en la sinfonía una construcción cerrada de esta manera. Los temas de Mozart, por ejemplo, portan a menudo en sí mismos el principio de la contraposición; se encuentran antecedentes de impactos y consecuentes disueltos. Schönberg aplica de nuevo este principio del efecto inmediato del contraste, de la yuxtaposición de opuestos en el decurso de un tema.¹⁴ Este procedimiento de construcción de los temas procedía del carácter protocolario de la música. Los momentos del decurso musical se suceden, lo mismo que las emociones psicológicas, desligados, como *shocks* primero y luego como figuras de contraste. Ya no se confía en que el continuo del tiempo subjetivo de la vivencia tenga la fuerza de abarcar acontecimientos musicales y, en cuanto su unidad, conferirles sentido. Pero tal discontinuidad mata el dinamismo musical al que ella misma se debe. Aún una vez más, la música domina al tiempo: pero no ya porque pueda reemplazarlo llenándolo, sino porque lo niega mediante una suspensión de todos los momentos musicales mediante la construcción omnipresente. En ninguna otra parte se demuestra más contundentemente que aquí la secreta convivencia entre la música ligera y la avanzada. El Schönberg tardío comparte con el jazz y, por lo demás, también con Stravinski la disociación del tiempo musical¹⁵. La música bosqueja la imagen de una constitución del mundo que, para bien o para mal, ya no conoce la historia.

La inversión del dinamismo musical en estatismo -el dinamismo de la estructura musical, no el mero cambio de grados de intensidad que por supuesto siguen conociendo el *crescendo* y el *decrescendo*- explica el carácter peculiarmente rígido que en su fase tardía adquirió la escritura de Schönberg gracias al dodecafonismo. El instrumento

¹⁴ Egon WELLESZ, *Arnold Schönberg*, Leipzig, Viena, Zürich, 1921, pp. 117 s.

¹⁵ Cfr. Th. W. ADORNO, «Besprechung von Wilder Hobsons *American Jazz Music* und Winthrop Sargeants *Jazz Hot and Hybrid*» [«Reseña sobre *American Jazz Music* [Música americana de jazz] de Wilder Hobson y *Jazz Hot and Hybrid* [Jazz caliente e híbrido] de Winthrop Sargeant», en *Studies in Philosophy and Social Science* [Estudios sobre filosofía y sociología] 9 (1941), p. 173 (fascículo 1).

del dinamismo compositivo, la variación, se hace total. Pone con ella fuera de servicio al dinamismo. El fenómeno musical ya no se presenta como concebido en evolución él mismo. El trabajo temático se convierte en mero trabajo preliminar del compositor. La variación como tal ya no aparece en absoluto. La variación es todo y nada; el variar es remitido al material y lo preforma, antes de que propiamente hablando arranque la composición. A ello alude Schönberg cuando llama a la estructura dodecafónica de las obras tardías su asunto privado. La música se convierte en el resultado de los procesos a los que se ha sometido su material y que ella misma ya no permite que sean visibles. Así es como se hace estática¹⁶. El dodecafonismo no debe entenderse como una «técnica de composición», cual, por ejemplo, la del impresionismo. Todos los intentos de utilizarlo de este modo conducen al absurdo. Más bien se lo puede comparar con una ordenación de los colores en la paleta que con el pintar la imagen. El componer sólo comienza de verdad cuando la disposición de los doce sonidos está preparada. De ahí, pues, también que ésta haya hecho no más fácil, sino más difícil, el componer. Sea cual sea la pieza, un movimiento singular o, incluso, una obra completa en varios movimientos, exige que se la derive de una «figura fundamental» o «serie». Se entiende por esto una ordenación, determinada cada vez, de los doce sonidos disponibles en el sistema temperado de semitonos, como, por ejemplo, do sostenido-la-si-sol-la bemol-fa sostenido-si bemol-re-mi-mi bemol-do-fa en la primera composición dodecafónica publicada por Schönberg*. En toda la composición cada sonido está determinado por esta «serie»: ya no hay notas «libres». Pero sólo en pocos y muy elementales casos, como se dieron en la época inicial de la técnica, significa esto que esta serie se exponga a lo largo de toda la pieza inalterada y meramente se la interprete dispuesta de diferente manera y con diferentes ritmos. Independientemente de Schönberg, este procedimiento ya lo desarrolló el compositor

¹⁶ También en la tendencia a disimular el trabajo en el fenómeno piensa Schönberg hasta el final un antiguo impulso de toda la música burguesa. (Cfr. Th. W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, Berlín, Frankfurt am Main, 1952, p. 107 [ahora también en *Gesammelte Schriften* [Escritos completos], vol. 13: *Die musikalischen Monographien* [Las monografías musicales] Frankfurt am Main, 1971, p. 82 [ed. esp.: *Ensayo sobre Wagner*, Madrid, Akal, en preparación, pp. 87 s. del manuscrito].)

* O sea, la última de las *Cinco piezas para piano*, op. 23, publicadas en 1923 [N. del T.]

nisi i faco Hauer*, y los resultados son de la más triste aridez¹⁷. Schönberg, en cambio, asume radicalmente en el material dodecafónico las técnicas clásicas, y más aún las arcaicas, de la variación. La mayor parte de las veces emplea la serie en cuatro *modi*, como serie fundamental; como su inversión, es decir, sustituyendo cada intervalo de la serie por el de la dirección opuesta (a la manera de la «fuga por inversión», por ejemplo, la en sol mayor del primer volumen de *El clave bien temperado*); como «cangrejo» en el sentido de la antigua praxis contrapuntística, de modo que la serie comienza con la última nota y termina con la primera; y como inversión del cangrejo. Estos cuatro *modi* pueden por su parte volver a transponerse a los doce distintos sonidos de la escala cromática, de modo que la serie está disponible para la composición en 48 formas distintas. Además, por selección simétrica de determinados sonidos, a partir de las series pueden formarse «derivaciones», de las cuales resultan series nuevas, autónomas e igualmente relacionadas con la serie fundamental. En *Lulu* Berg aplicó profusamente este procedimiento. A la inversa, para condensar las relaciones sonoras, las series se pueden subdividir en figuras par-

* Josef Matthias Hauer (1883-1959): compositor austriaco. En 1919 descubrió el método serial que desde entonces utilizaría de modo exclusivo, consistente en el empleo de las doce notas en modo hexacordal (una secuencia de dos grupos desordenados de seis notas cada uno). Schönberg interpretó su música con su agrupación concertística, pero ambos se disputaron la prioridad en el descubrimiento del serialismo, lo cual puso fin a sus relaciones. Hauer, autor de una extensa producción en la que se incluyen óperas, obras corales, suites orquestales y cuartetos para cuerdas, a partir de 1938 se concentró en la composición de «juegos dodecafónicos», de los que dejó alrededor de un millar [N. del T.].

" Difícilmente es casual el hecho de que las técnicas matemáticas de la música, lo mismo que el positivismo lógico, nacieran en Viena. La inclinación al juego numérico es tan peculiar de la inteligencia vienesa como el ajedrez en los cafés. Tiene raíces sociales. Mientras que las fuerzas productivas intelectuales en Austria se habían desarrollado hasta el nivel de la técnica altocapitalista, los materiales habían quedado rezagados. Pero precisamente por eso el cálculo ordenador se convierte en la quimera del intelectual vienes. Si quería participar en el proceso de producción material, tenía que buscarse un puesto en la industria de la Alemania imperial. Si se quedaba en casa, llegaba a ser médico, jurista o bien se entregaba al juego numérico como al fantasma del poder del dinero. El intelectual vienes quiere demostrarse esto *-bitte sebon-* a sí y a los demás.

** *Bitte sebon*: muletilla típicamente del habla vienesa traducible, dependiendo del contexto, por «bueno», «¿no?», «pues bien», «en fin», etc. [N. del T.].

dales que, a su vez, son afines entre sí. Finalmente, en lugar de basarse en una sola serie, una composición puede utilizar dos o más como material de partida, análogamente a la fuga doble y triple (*Tercer cuarteto* de Schönberg). La serie en absoluto aparece de manera meramente melódica, sino también armónica, y cada sonido de la composición, sin ninguna excepción, tiene su relevancia en la serie o en uno de sus derivados. Esto garantiza la «indiferencia» entre armonía y melodía. En casos sencillos la serie se reparte vertical y horizontalmente y, en cuanto se agotan los doce sonidos, se repite o bien se sustituye por uno de los derivados; en mas complicados la serie misma se emplea «contrapuntísticamente», es decir, de forma simultánea en distintos *modi* o transposiciones. Por regla general, en Schönberg las composiciones de estilo más sencillo -la *Música de acompañamiento para una escena cinematográfica*- son, incluso desde el punto de vista del dodecafonismo, más sencillas que complejas. Así, las *Variaciones para orquesta* son inagotables incluso en sus combinaciones de series. Las elevaciones a la octava son dodecafónicamente «libres»: si en la segunda nota de la serie fundamental de ese vals*, la, aparece una sexta menor por encima o una tercera mayor por debajo del primer sonido, do sostenido, se decide según las exigencias de la composición. En principio, hasta toda la conformación rítmica, desde el motivo hasta la gran forma, está liberada. Las reglas no se han elaborado arbitrariamente. Son configuraciones de la compulsión histórica que se encuentra en el material. Al mismo tiempo, son esquemas para adaptarse a esta compulsión. La consciencia emprende en ellas la depuración de la música de los restos orgánicos extinguidos. Prosiguen despiadadamente la lucha contra la apariencia musical. Pero incluso las más audaces manipulaciones dodecafónicas parten del nivel técnico del material. Esto vale no meramente para el principio de variación integral del conjunto, sino incluso para el mismo material dodecafónico microcósmico, la serie. Ésta racionaliza lo que bien conoce todo compositor concienzudo: la susceptibilidad frente al retorno prematuro del mismo sonido, a menos que se repita inmediatamente. La prohibición contrapuntística del doble punto culminante y la sensación de la debilidad del bajo continuo en la frase armónica que vuelve demasiado rápidamente a la misma nota atesti-

* Se refiere a la pieza mencionada en la nota del traductor de la p. 60 [N. del T.J.

esta experiencia. Pero su apremio crece una vez caído el esquema de la tonalidad, que legitimaba la preponderancia de ciertos sonidos sobre otros. Quienquiera que haya practicado con la libre atonalidad libre de la fuerza perturbadora de una melodía o de un sonido en el bajo que aparece por segunda vez antes de que hayan aparecido todos los demás. Amenaza con interrumpir el flujo melódico-armónico. El dodecafonismo estático realiza efectivamente la susceptibilidad del dinamismo musical frente al retorno impotente de lo mismo. Hace falta la susceptibilidad. Tanto el sonido que retorna demasiado pronto como el «libre», contingente con respecto al conjunto, se convierten en tabú.

El resultado es un sistema de dominación de la naturaleza en la música. Corresponde a un anhelo nacido en los albores de la época burguesa: «comprender» ordenando cualquier cosa que suene y disolverse en razón humana la esencia mágica de la música. Lutero llama a [i]squin, muerto en 1521, «el maestro de las notas; éstas tenían que hacer lo que él quería, los demás maestros de canto deben hacer lo que las notas quieren»¹⁸. La disposición consciente de un material natural es dos cosas: la emancipación del hombre con respecto a la compulsión musical natural y el sometimiento de la naturaleza a fines humanos. En la filosofía de la historia de Spengler, a finales de la época burguesa, irrumpe el principio de autoridad nuda que la inauguró. Él tiene un sentimiento de afinidad electiva con lo que de violento hay en la maestría y con la conexión entre el derecho a la autoridad estética y política: «Los medios del presente son aún, por muchos años, los parlamentarios: elecciones y prensa. De ellos se puede pensar lo que se quiera, reverenciarlos o despreciarlos, pero hay que dominarlos. Bach y Mozart dominaban los medios musicales de su tiempo. Éste es el distintivo de toda clase de maestría. No de otra manera sucede en el arte del Estado»¹⁹. Si Spengler pronostica que la ciencia occidental tardía «portará todos los rasgos del gran arte del contrapunto» y si define la «música infinitesimal del espacio cósmico ilimitado» como

¹⁸ Citado según Richard BATKA, *Allgemeine Geschichte der Musik [Historia universal de la música]*, Stuttgart, s. a. [1909], vol. 1, p. 191.

¹⁹ Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, vol. 2 (Munich, 1922), pp. 558 s. [ed. esp.: *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, vol. 2, p. 519].

el «profundo anhelo» de la cultura occidental²⁰, entonces el dodecafonismo, en sí retrógrado, parece infinito en su estatismo ahistórico, más próximo a aquel ideal de lo que entonces pudo suponer Spengler, pero también Schönberg²¹. También, sin embargo, al de la maestría como dominio, cuya infinitud consiste precisamente en el hecho de que no queda nada heterónimo que no se haya integrado en su continuo. La infinitud es la identidad pura. Pero es el momento opresor del dominio sobre la naturaleza el que se vuelve subversivamente contra la autonomía y la libertad subjetivas mismas, en cuyo nombre se ha consumado el dominio sobre la naturaleza. El juego numérico del dodecafonismo y la coerción que ejerce recuerdan a la astrología y nada tiene de extraño que muchos de sus adeptos sucumbieran a ésta²². En cuanto sistema cerrado y al mismo tiempo impenetrable para sí mismo, en el que la constelación de los medios se hipostasía inmediatamente como fin y ley, la racionalidad dodecafónica se aproxima a la superstición. La legitimidad en la que se consume está al mismo tiempo meramente suspendida sobre el material que determina a éste sin que esta determinación misma sirva a ningún sentido. En cuanto afloración matemática, la exactitud ocupa el lugar de lo que para el arte tradicional significaba «idea» y que, por supuesto, en el romanticismo tardío degeneró en ideología, en animación de una sustancialidad

²⁰ Spengler, *op. cit.*, vol. 1, Munich, 1920, pp. 614 s. [ed. esp.: *op. cit.* vol. 1, p. 307].

²¹ Entre los distintivos más sorprendentes del estilo tardío de Schönberg se cuenta el hecho de que elimina toda cadencia. Armónicamente, después de la disolución de la tonalidad, ya no hay fórmulas cadenciales. Ahora bien, éstas son eliminadas incluso en la rítmica. Cada vez con mayor frecuencia, el final cae en el tiempo débil del compás. Se convierte en una interrupción.

²² La música es la enemiga del destino. Desde tiempos antiquísimos se le ha atribuido el poder de oponerse a la mitología, lo mismo en la imagen de Orfeo que en la teoría musical china. Sólo desde Wagner ha imitado la música al destino. El compositor dodecafónico debe esperar, como el jugador, a ver qué número sale y alegrarse si éste tiene sentido musical. Berg ha hablado expresamente de tal alegría cuando de las series resultaban casualmente relaciones tonales. Al aumentar el carácter lúdico, el dodecafonismo comunica aún más con la música de masas. Las primeras danzas dodecafónicas de Schönberg son de índole jocosa, y precisamente esto chocó a Berg en la época de la invención de la nueva técnica. Benjamín ha insistido en la diferenciación entre apariencia y juego y señalado la extinción de la apariencia. También el dodecafonismo rechaza la apariencia, lo superfluo. Pero sólo en el juego se reproduce adecuadamente aquella mitología que se desechó como apariencia.

metafísica por la cruda intromisión material de la música en las cosas últimas, sin que éstas estuvieran presentes en la pura configuración de la obra. Schönberg, en cuya música se mezcla secretamente un elemento de aquel positivismo que constituye la esencia de su antagonista Stravinski, ha extirpado en consecuencia a la capacidad de disponer de la música para la expresión protocolaria el «sentido» en la medida en que éste, como en la tradición del clasicismo vienes, pretendía estar presente puramente en el contexto de la factura. La factura debe como tal ser correcta en lugar de tener sentido. La pregunta que la música dodecafónica dirige entonces al compositor no es cómo puede organizarse un sentido musical, sino más bien cómo puede una organización cobrar sentido, y lo que Schönberg ha producido desde hace veinticinco años son intentos progresistas de responder a esa pregunta. Finalmente, casi con la violencia fragmentaria de la alegoría, la intención se aplica a algo vacío hasta en sus células más íntimas. Lo autoritario de tal actitud tardía corresponde, sin embargo, a la naturaleza en origen despótica del sistema mismo. La exactitud dodecafónica, que se deshace de todo sentido que sea en sí en la cosa musical como de una ilusión, trata a la música según el esquema del destino. El dominio de la naturaleza y destino no se pueden separar. El concepto de éste puede modelarse según la experiencia de la autoridad, surgida de la hegemonía de la naturaleza sobre el hombre. Lo que existe es más fuerte. Así aprendieron los hombres a ser más fuertes y a dominar la naturaleza, y en tal proceso el destino se ha reproducido. Se desarrolla coercitivamente paso a paso; coercitivamente porque cada paso le es prescrito por la antigua hegemonía de la naturaleza. El destino es dominio llevado a su abstracción pura, y la medida de la aniquilación es la misma que la del dominio; el destino, la desgracia.

La música, que cayó presa de la dialéctica histórica, participa de esto. El dodecafonismo es verdaderamente su destino. Encadena a la música al liberarla. El sujeto impera sobre la música mediante el sistema racional, para él mismo sucumbir al sistema racional. Así como en el dodecafonismo la composición propiamente dicha, la productividad de la variación, se ha supeditado al material, lo mismo ocurre con la libertad del compositor. Ésta, al realizarse efectivamente en la disposición del material, se convierte en una determinación del material que se contrapone al sujeto en cuanto extraña y que somete a éste a su coerción. Si la fantasía del compositor ha hecho al material total-

mente dócil a la voluntad constructiva, el material constructivo paraliza a la fantasía. Del sujeto expresionista queda el sometimiento neobjetivista a la técnica. Reniega de su propia espontaneidad al proyectar las experiencias racionales que él ha tenido en la confrontación con la materia histórica sobre ésta. De las operaciones que quebraron el ciego dominio de la materia de los sonidos resulta, a través del sistema de las reglas, una segunda, ciega naturaleza. El sujeto se subordina a ésta y busca protección y seguridad porque desespera de la posibilidad de crear música a partir de sí. El precepto wagneriano de las reglas que uno se impone y luego sigue descubre su aspecto nefasto. Ninguna regla se demuestra más represiva que la autoimpuesta. Precisamente su origen en la subjetividad se transforma en contingencia de la composición caprichosa en cuanto se opone positivamente al sujeto como orden regulador. La violencia que la música de masas ejerce sobre los hombres pervive en el polo social opuesto, en la música que se sustrae a los hombres. Sin duda, entre las reglas del dodecafonismo no hay ninguna que no derive necesariamente de la experiencia compositiva, de la clarificación progresiva del material musical natural. Pero esa experiencia tenía el carácter de defensa basada en una sensibilidad subjetiva: que ningún sonido retorne antes de que la música haya agotado todos los demás; que no aparezca ninguna nota que no cumpla su función motívica en la construcción del todo; que no se aplique ninguna atmósfera que no esté inequívocamente justificada en este punto. La verdad de todos estos *desiderata* estriba en su constante confrontación con la configuración concreta de la música a la que se aplican. Indican de qué tiene uno que guardarse, pero no cómo hay que comportarse. La calamidad sobreviene en cuanto se los erige en normas y se los dispensa de esa confrontación. El contenido de la norma es idéntico al de la experiencia espontánea. Sin embargo, gracias a su objetualización, se invierte en el sentido contrario. Lo que el oído atento ha encontrado una vez se deforma en un sistema inventado por el que se debe poder medir de manera abstracta lo correcto y falso de la música. De ahí la disposición de tantos músicos jóvenes -precisamente en los Estados Unidos, donde faltan las experiencias sustentantes del dodecafonismo- a escribir en el «sistema dodecafónico» y el júbilo de que se haya encontrado un sustituto para la tonalidad, como si en la libertad no se pudiera perseverar ni siquiera estéticamente y bajo mano hubiera que sustituirla por una nueva condescendencia. La racional-

dad total de la música es su total organización. Mediante la organización, la música liberada querría restaurar el todo perdido, la fuerza y la imprescindibilidad perdidas de Beethoven. Esto meramente lo logra a costa de su libertad, y por eso fracasa. Beethoven reproducía el sentido de la tonalidad a partir de la libertad subjetiva. El nuevo orden del dodecafonismo extingue virtualmente al sujeto. Los grandes momentos del Schönberg tardío se consiguen tanto contra el dodecafonismo como por medio de él. Por medio de él porque la música se hace capaz de comportarse de manera tan fría e implacable como a ella únicamente le sigue conviniendo después de la decadencia. Contra el dodecafonismo porque el espíritu que lo concibió sigue siendo lo bastante dueño de sí mismo para seguir repasando y escrutando ininterrumpidamente la estructura de sus bielas, tornillos y roscas como si, por fin, estuviera dispuesto a destruir catastróficamente su obra de arte técnica. Pero el de la obra de arte técnica no es meramente el fracaso ante su ideal estético, sino en la técnica misma. El radicalismo con que la obra de arte técnica destruye la apariencia estética acaba por entregar a la apariencia la obra de arte técnica. La música dodecafónica tiene un momento de *streamline*. En la realidad la técnica debe servir a los fines que están más allá de su propia coherencia. Aquí, donde tales fines faltan, se convierte en autofín y sustituye la unidad sustancial de la obra de arte por la mera del «acaecer». A tal desplazamiento del centro de gravedad se ha de atribuir el hecho de que el carácter fetichista de la música de masas se haya extendido de modo no mediado a la producción avanzada y «crítica». A pesar de toda la justicia material del procedimiento, no puede desconocerse del todo un parentesco lejano con aquellos aparatos escénicos que se sirven incansablemente de máquinas e incluso tienden a asimilarse a la máquina misma, sin que ésta cumpla una función: ésta todavía permanece meramente como alegoría de la «época técnica». Todo el neobjetivismo amenaza secretamente con degenerar en aquello que más encarnizadamente combate: el ornamento. Las butacas *streamline* de los charlatanes que se dedican al interiorismo arquitectónico meramente reconocen en el mercado lo que hace ya tiempo que se apoderó, íntima y necesariamente, de la pintura constructivista y de la música dodecafónica. Se apoderó de modo necesario. Conforme la apariencia va desapareciendo de la obra de arte, tal como se indica en la lucha contra el ornamento, la posición de la obra de arte comienza a hacerse absolutamente insostenible. Todo lo que

en la obra de arte carece de función -y, por tanto, todo lo que trasciende la ley de su mera existencia- le es sustraído. Su función misma consiste, precisamente, en trascender la mera existencia. Con ello el *summum ius* se convierte en *summa iniuria*: la obra de arte plenamente funcional en plenamente privada de función. Pero como de ningún modo puede ser realidad, la eliminación de todo carácter de apariencia no hace sino realzar tanto más estridentemente en ella el carácter de apariencia de su existencia. El proceso es inevitable. La propia consistencia de la obra de arte exige la disolución del carácter de apariencia en ella. Pero el proceso de disolución que el sentido del todo impone priva de sentido al todo. La obra de arte integral es un contrasentido absoluto. La opinión corriente considera a Schönberg y a Stravinski como opuestos extremos. En efecto, las máscaras de Stravinski y las construcciones de Schönberg guardan, en principio, poca semejanza. Pero sin ninguna duda se puede imaginar que algún día los acordes tonales alienados, montados juntos, de Stravinski y la sucesión de sonidos dodecafónicos cuyos hilos de unión por así decir se cortan por orden del sistema no sonarán tan distintos como hoy día se perciben. Más bien caracterizan distintos grados de consecuencia en lo idéntico. Es común a ambos la aspiración a la perentoriedad y la necesidad en virtud del dominio sobre lo atomizado. Para ambos la aporía de la subjetividad impotente se convierte en información y adopta la forma de la norma no confirmada pero imperiosa. En ambos, en niveles de configuración por supuesto completamente distintos y con desigual capacidad de realización, la objetividad se formula subjetivamente. En ambos la música amenaza con hacerse rígida en el espacio. En ambos todo elemento musical individual lo predetermina el todo y ya no hay una auténtica interacción entre el todo y la parte. El imperioso dominio sobre el todo elimina la espontaneidad de los momentos.

El fracaso de la obra de arte técnica puede constatararse en todas las dimensiones de la composición. El encadenamiento de la música a causa de su desencadenamiento en un dominio ilimitado sobre el material natural es universal. Se hace esto patente de antemano en la definición de la serie fundamental mediante los doce tonos de la escala cromática. No se comprende por qué cada una de tales figuras fundamentales debe contener todos los doce sonidos, sin excluir ninguno, y sólo los doce sonidos, sin repetir ninguno. De hecho, cuando des-

.11 rollaba la técnica serial, en la *Serenata*, Schönberg también opetó con ligaras fundamentales de menos de doce sonidos. El hecho de que luego emplee todos los doce sonidos tiene su razón. La limitación de toda la pieza a los intervalos de la serie fundamental aconseja disponer esta misma de manera tan amplia que el espacio sonoro se restrinja lo menos posible, que se pueda desarrollar el mayor número posible de combinaciones. Pero el hecho de que la serie no emplee más de doce tonos se atribuye, sin duda, al propósito de no dar a ningún sonido, mediante una mayor frecuencia, una preponderancia que podría hacer de él un «tono fundamental» y evocar relaciones tonales. Sin embargo, por más que la tendencia conduzca al número doce, su perentoriedad no se puede derivar convincentemente. La hipóstasis del número es cómplice de las dificultades a que conduce el dodecafonismo. Por supuesto, a éste debe la melodía haberse liberado no sólo de la preponderancia del sonido particular, sino también de la falsa coerción natural del efecto de nota sensible, de cadencia automatizada. En la hegemonía de la segunda menor y de los intervalos de séptima mayor y de novena menor derivados de ella la libre atonalidad había conservado el momento cromático e implícitamente el de la disonancia. Ahora bien, estos intervalos ya no tienen ninguna prelación sobre los otros, a no ser que el compositor desee restablecer retrospectivamente, mediante la construcción de la serie, una tal prelación. La misma figura melódica adquiere una legitimidad que en la música tradicional apenas poseía y, mediante la paráfrasis de la armonía, tenía que tomarla prestada de ésta. Ahora la melodía -supuesto que, como en la mayoría de los temas schönbergianos, coincida con la serie- se concatena tanto más cabalmente cuanto más se aproxima al final de la serie. Con cada nueva nota, la elección de los sonidos restantes se reduce y, por último, no queda ya ninguna elección en absoluto. La coerción que aquí impera es evidente. La ejerce no solamente el cálculo. El oído la impone espontáneamente. Pero es una coerción paralizadora al mismo tiempo. El carácter cetrado de la melodía hace a ésta demasiado compacta. Exagerando, se podría decir que cada tema dodecafónico tiene algo de tema de rondó, de *refrain*. Es característico el hecho de que en las composiciones dodecafónicas de Schönberg se guste tanto de citar, en la letra o en espíritu, la anticuada y adinámica forma del rondó y un carácter, esencialmente emparentado con ésta, *alia brevette* acentuada inocuidad. La melodía es demasiado perfecta, y la fuerza con-

elusiva que se impone en el duodécimo sonido puede ser sobrepasada por el impulso de la rítmica, pero difícilmente por la gravitación misma de los intervalos. El recuerdo de la tradición del rondó funciona como tapajuntas del flujo inmanente que queda cortado. Schönberg ha señalado que en el fondo la teoría compositiva tradicional trata de comienzos y finales y nunca de la lógica de la continuación. El melodismo dodecafónico adolece del mismo defecto. Cada una de sus continuaciones presenta un momento de arbitrariedad. No se necesita más que comparar, al comienzo del *Cuarto cuarteto para cuerdas* de Schönberg, la continuación del tema principal mediante la inversión de éste (compás 6, segundo violín) y el cangrejo (compás 10, primer violín) con la primera formulación, muy bien marcada, del tema, para percatarse de la precariedad de la continuación. Ésta sugiere que la serie dodecafónica, una vez terminada, no quiere en modo alguno proseguir por sí misma y que sólo es llevada adelante por procedimientos exteriores a ella. Pero la precariedad de la continuación es tanto mayor por cuanto la continuación misma se refiere a la serie inicial, que como tal se ha agotado y la mayor parte de las veces sólo en su primera aparición coincide con el tema formado a partir de ella. En cuanto mera derivación, la continuación desautoriza la inevitable aspiración de la música dodecafónica a estar en todos sus momentos igualmente cerca del centro. En la mayoría de las composiciones dodecafónicas existentes la continuación se opone tan radicalmente a la tesis de la forma fundamental como en la música tardorromántica la consecuencia a la idea temática²³. La coerción serial produce, sin embargo, desastres mucho peores. Estereotipos mecánicos se apoderan del *tríelos*²⁴. La verdadera

²³ La razón de esto es la incompatibilidad de la melodía de la canción, a la que el romanticismo aspira como sello del subjetivismo, con la idea beethoveniana «clásica» de la forma integral. En Brahms, que anticipa a Schönberg en todas las cuestiones de construcción que van más allá del material acórdico, se puede tocar con las manos lo que más tarde se demuestra como discrepancia entre la exposición de la serie y la continuación, la brecha entre el tema y la consecuencia más próxima extraíble de éste. Un ejemplo palmario es, por ejemplo, el comienzo del *Quinteto para cuerdas en fa mayor*. El concepto de idea temática se ha inventado para distinguir el tema en cuanto *tj* (loEi de la consecuencia en cuanto OÉOEL. La idea temática no es una categoría psicológica", cosa de la «inspiración», sino un momento del proceso dialéctico, que se verifica en la forma musical. Señala el elemento irreductiblemente subjetivo en este proceso y, en tal indisolubilidad, el aspecto de la música como ser, mientras que la «elaboración» repre-

calidad de una melodía se mide siempre según consiga transponer en el tiempo la relación por así decir espacial de los intervalos. El dodecafismo destruye radicalmente esta relación. Tiempo e intervalo divergen. Todas las relaciones interválicas están establecidas de una vez por todas por la serie fundamental y sus derivaciones. En el decurso de los intervalos no hay nada nuevo, y la omnipresencia de la serie hace a esta misma incapaz de establecer la conexión temporal. Pues esta con-

senta el devenir y la objetividad que, por supuesto, en sí misma contiene este momento subjetivo en cuanto impulsor, lo mismo que a la inversa el último, en cuanto ser, posee objetividad. Desde el romanticismo la música consiste en la confrontación y síntesis de estos momentos. Parece, sin embargo, que se sustraigan a la unificación del mismo modo en que el concepto butgués de individuo está en perenne oposición a la totalidad del proceso social. La inconsistencia entre el tema y lo que a éste le ocurre sería el trasunto de tal irreconciliabilidad social. No obstante, la composición debe atenerse a la «idea temática» si no quiere anular el momento subjetivo y convertirse en símil de integración mortal. Si hasta el genio de Beethoven renunció grandiosamente a la idea temática ya incomparablemente desarrollada en su tiempo por los maestros del romanticismo temprano, a la inversa Schönberg se ha atenido a la idea temática, a la plasticidad temática, allí donde ésta hacía ya mucho tiempo que se había hecho irreconciliable con la construcción formal, y emprendió la construcción formal por efecto de la contradicción llevada al extremo en lugar de en la gustosa reconciliación.

* *Einfall*, aquí «idea temática», en un contexto no musical se podría traducir por «ocurrencia» e, incluso, por «inspiración» [N. del T.].

²⁴ Esto en modo alguno debe atribuirse a una relajación de la fuerza compositiva individual, sino al enorme peso gravitatorio del nuevo procedimiento. Cuando el Schönberg maduro trabajó con un material anterior, más independiente, como en la *Segunda sinfonía de cámara*, la espontaneidad y el flujo melódico en nada son inferiores a las obras más inspiradas de su juventud. Por otra parte, sin embargo, lo obstinadamente insistente en muchas composiciones dodecafónicas -el grandioso primer movimiento del *Tercer cuarteto* configuró esto exactamente- no es tampoco accidente exterior a la esencia musical de Schönberg. Tal obstinación es más bien el reverso de la imperturbable consecuencia musical: lo mismo que su fuerza de emancipación no se puede pensar separadamente de la debilidad neurótica de la angustia. Especialmente las repeticiones de sonidos, que en la música dodecafónica tienen algo de obstinado y obtuso, aparecen rudimentariamente en Schönberg mucho antes, por supuesto en la mayoría de los casos con un propósito caracterizador, como en la *Gemeinbeit* de *Pierrot*. También el primer movimiento de la *Serenata*, que no es dodecafónico, muestra vestigios de esta naturaleza, que a veces recuerda el idioma musical de Beckmesser. No pocas veces, la música de Schönberg habla como si quisiera tener razón a toda costa ante un tribunal imaginario. Berg evitó conscientemente esa gesticulación y con ello contribuyó, sin embargo, de nuevo contra su voluntad, al achatamiento y la nivelación.

xión se constituye sólo por lo diferenciador y no por la mera identidad. Pero con ello la conexión melódica queda remitida a un medio extramelódico. Éste es el de la rítmica autonomizada. La serie es inespecífica por su omnipresencia. Se reduce así la especificación melódica a figuras rítmicas fijas y características. Determinadas configuraciones rítmicas constantemente recurrentes asumen el papel de temas²⁵. Pero, puesto que el espacio melódico de estos temas rítmicos son cada vez definidos por la serie y tienen que arreglárselas a toda costa con los sonidos disponibles, adquieren precisamente una obstinada tigrudez. El **melos** termina por caer víctima del ritmo temático. Los ritmos temáticos y motívos recurren sin preocuparse del contenido serial. Así, en los rondós schönbergianos la praxis consiste en, a cada entrada del rondó, introducir en el ritmo del tema otra forma serial melódica y obtener con ello efectos análogos a los de la variación. Pero el resultado es el ritmo y nada más. Si éste, enfático y terminante, subsume a tal o cual intervalo, es indiferente. A lo sumo puede advertirse que aquí los intervalos del ritmo temático son diferentes de la primera vez, pero en la modificación melódica ya no se puede percibir un sentido. Queda así devaluado por el ritmo lo específicamente melódico. En la música tradicional una mínima desviación interválica podía decidir no sólo sobre la expresión de un pasaje, sino sobre el sentido formal de toda una composición. La música dodecafónica está invadida, en cambio, por un embrutecimiento y un empobrecimiento totales. Antes era en los intervalos donde se decidía inequívocamente todo el sentido musical, el aún no, el ahora y el después; lo prometido, lo cumplido y lo desatendido; la medida y la prodigalidad; la permanencia en la forma y la trascendencia de la subjetividad musical. Ahora los intervalos se han convertido en meros sillares, y todas las experiencias que se acumulaban en su diferencia parecen perdidas. Sin duda se ha aprendido a emanciparse de la marcha por grados de segunda y de la simetría de los pasos consonantes; sin duda se les ha reconocido idéntico derecho al tritono, a la séptima mayor y también a todos los interva-

²⁵ Ya antes de que Schönberg inventara el dodecafonismo, en Berg la técnica de la variación se orientó en esta dirección. La escena de la raberna en el tercer acto de *Wozzeck* es el primer ejemplo de conversión en temático del ritmo melódicamente abstracto. Sirve a un preciso propósito teatral. En *Lulu* se hizo de ello una gran forma, a la que Berg llama *monoritmica*.

los que superan la octava, pero al precio de quedar nivelado el *mi* I"» antiguos. En la música tradicional al oído tonalmcnu limitado podl **I** resultarle difícil integrar como momentos melódicos intervalo» aum< n tados. Hoy día tal dificultad ya no existe, pero los conqiiisi. **idns** •..... clan con los habituales en la uniformidad. El detalle melódífo **se r<** bajl a mera consecuencia de la construcción total, sin tener sobre ési. i < I más mínimo poder. Se convierte en imagen de esa clase de **progreso** técnico que llena el mundo. E, incluso, lo que aún consigue germí nar melódicamente -una y otra vez, la fuerza de Schönberg hace **poli** ble lo imposible- sucumbe a la violencia que se le inflige a la melodía pasada cuando la siguiente vez se someten de un modo implacable a su titmo otros intervalos que bastante a menudo carecen no meramente de relación con los originales, sino incluso con el mismo ritmo. Lo más problemático aquí es esa especie de aptoximación melódica que conserva, es cierto, los contornos de la antigua melodía, es decir, que a un salto grande o pequeño le hace corresponder en el pasaje rítmico análogo uno equivalente, pero sólo aún en categorías como grande o pequeño, sin tener ni por lo más mínimo en cuenta si el salto característico es una novena mayor o una décima. En el Schönberg intermedio tales problemas ya no significaban nada, porque toda repetición estaba excluida. Pero la restauración de la repetición lleva aparejada la indiferencia por lo repetido. También aquí, por supuesto, el dodecafonismo no es el origen racionalista del desastre, sino, antes bien, el ejecutor de una tendencia procedente del romanticismo. La manera en que Wagner maneja motivos sin embargo diseñados de tal modo que contradicen el procedimiento de la variación es una protoforma del procedimiento schönbergiano. Conduce al determinante antagonismo técnico de la música posbeethoveniana: aquél entre la tonalidad preestablecida y constantemente por confirmar y la sustancialidad de lo individual. Si Beethoven había desarrollado lo que es musicalmente a partir de la nada a fin de poderlo determinar totalmente como deviniente, el Schönberg tardío lo destruye como devenido.

Si el nominalismo musical, la supresión de todas las fórmulas recurrentes, se piensa a fondo, la diferenciación se desmorona. En la música tradicional el aquí y ahora de la composición se confrontaba incessantemente, en todos sus elementos, con el esquema tonal. La especificación estaba delimitada por algo totalmente exterior a ella misma, convencional. La disolución de esto desencadenó lo específico: hasta

el contragolpe restaurador de Stravinski, el progreso musical significaba diferenciación progresiva. Las desviaciones del esquema preestablecido de la música tradicional tenían, sin embargo, un peso sensible, decisivo. Cuanto más conciso el esquema, más fina la posibilidad de modificación. Lo que era crucial en la música emancipada muchas veces ya no podía percibirse. Por eso la música tradicional permitía matices mucho más sutiles que cuando todo acontecimiento musical está meramente para sí mismo. El refinamiento al final se paga con embrutecimiento. Esto puede constatarse hasta en los fenómenos más evidentes de la percepción armónica. Cuando en la música tonal al acorde de sexta napolitana en do mayor con el re bemol en el soprano le sigue el acorde de séptima dominante con el si en el soprano, entonces, en virtud de la fuerza del esquema armónico, el paso de re bemol a si que se llama la tercera «disminuida» pero que medido abstractamente representa un intervalo de segunda se percibe en realidad como tercera, es decir, en relación con el do mediante y omitido. Más allá de la tonalidad, una tal percepción inmediata de un intervalo «objetivo» de segunda como una tercera está excluida: presupone el sistema de coordenadas y se determina por la diferencia con respecto a éste. Pero lo que vale hasta en fenómenos casi materialmente acústicos vale especialmente para la organización superior, musical. En el tema secundario de la obertura de *El cazador furtivo* de Weber, extraído del aria de Ágata, el intervalo que conduce al punto culminante, sol, en el tercer compás es una tercera. En la coda de toda la pieza este intervalo se agranda, primero en una quinta y finalmente en una sexta, y con respecto a la nota inicial del tema, de la cual depende la comprensión de éste, esta sexta es una novena. Al salirse del espacio de la octava, cobra la expresión de un júbilo desbordante. Esto sólo es posible por la concepción del intervalo de octava, por así decir, como una unidad de medida que se da en la tonalidad: si se la sobrepasa, el significado se intensifica de inmediato al extremo, la superación del equilibrio del sistema. En la música dodecafónica, sin embargo, la octava perdió esa fuerza organizadora que le correspondía en virtud de su identidad con el sonido fundamental de la tríada. Entre intervalos que son más grandes y más pequeños que la octava domina una diferencia solamente cuantitativa, no cualitativa. Por eso ya no son posibles efectos de variación melódica como los del ejemplo de Weber -y como en innumerables casos, sobre todo en Beethoven y Brahms— y la expresión misma que hacía

necesario el proceso se ve amenazada porque, tras la abolición de todas las relaciones rutinarias, de todas las diferencias jerárquicas de los intervalos, sonidos, partes formales, apenas se la puede pensar ya. Lo que antes recibía su sentido de la diferencia del esquema quedó devaluado y nivelado en todas las dimensiones de la composición, no sólo en la melodía y la armonía. En el esquema tradicional de modulación la forma tenía ante todo un sistema normativo en el cual podía desarrollarse en las más mínimas alteraciones, en Mozart a veces con un único accidente. Si hoy día se quieren articular formas mayores, hay que recurrir a medios muchísimo más burdos, contrastes drásticos de posición, de dinámica, de escritura, de timbre y, finalmente, la invención misma de los temas adopta cualidades cada vez más conspicuas. El bobo reproche del profano contra la monotonía de la nueva música contiene, con respecto a la sabiduría del especialista, un momento de verdad: siempre que un compositor desdeña durante pasajes bastante largos los contrastes brutales entre agudo y *grave*, *forte* y *piano*, resulta una cierta uniformidad, pues, en general, la diferenciación sólo tiene fuerza cuando se diferencia de algo implícitamente ya establecido, mientras que los medios más diferenciados en sí, meramente yuxtapuestos, se asimilan y confunden los unos con los otros. Uno de los grandes logros de Mozart y Beethoven fue el de evitar los contrastes simples y producir variedad en las transiciones más delicadas, a menudo meramente mediante la modulación. Este logro ya se vio en peligro durante el romanticismo, cuyos temas, medidos por el ideal de la forma integral del clasicismo vienes, están siempre demasiado lejos entre sí y amenazan con descomponer la forma en episodios. Hoy día, precisamente en la música más seria y responsable, se ha perdido el medio del contraste mínimo, e incluso Schönberg no puede salvarlo más que en apariencia, al conferir una vez más a los temas, por ejemplo, en el primer movimiento del *Cuarto cuarteto*, el *ductus* de lo que en el clasicismo vienes se llamaba el tema principal, el grupo de transición, el grupo secundario, sin que estos caracteres flotantes en Mozart y Beethoven puedan ya medirse por la construcción armónica total. Adquieren así algo de desvigorizado y gratuito, por así decir de máscaras mortuorias de los perfiles de la música instrumental elaborados por el clasicismo vienes. Si, como requiere la coerción del material, renuncia a tales intentos de salvación, hasta hoy uno se ve reducido a contrastes exagerados, de una cruda materialidad sonora. El matiz termina en acto

de violencia, de manera quizá sintomática de los cambios históricos que hoy día se están produciendo por la fuerza en todas las categorías de la individuación. Sin embargo, si se quisiera restaurar la tonalidad o sustituirla por otro sistema de relaciones, como el ideado por Scriabin, con el fin de recuperar con este apoyo la riqueza perdida de la diferenciación, tales maniobras seguirían estando sujetas a la misma subjetividad disociada que querrían dominar. La tonalidad sería lo que es en Stravinski, juego con la tonalidad, y esquemas como el scriabiniano están tan limitados a tipos de acordes semejantes a los de dominante, que sólo producen una auténtica grisalla. El dodecafonismo, en cuanto mera preformación del material, se guarda prudentemente de manifestarse como un sistema de relaciones, pero con esta restricción excluye el concepto de matiz. También en esto ejecuta sobre sí mismo la sentencia del subjetivismo desatraillado.

Más certeras son las objeciones de arbitrariedad contra la música dodecafónica, como la de que, a pesar de toda la racionalidad, deja la armonía y, por cierto, que tanto el acorde individual como la secuencia de sonidos, al azar; la de que ciertamente regula de manera abstracta la sucesión, pero de ningún modo reconoce la necesidad coercitiva e inmediatamente comprensible de la progresión armónica. La objeción es demasiado fútil. En ninguna parte deriva la ordenación del dodecafonismo más rigurosamente de las tendencias históricas del material que en la armonía, y si alguien quisiera elaborar esquemas de armonía dodecafónica, en ellas el comienzo del preludio del *Tristán* podría probablemente representarse más sencillamente que en las funciones de la tonalidad de la menor. La de la dimensión vertical de la música dodecafónica puede llamarse la ley de la armonía complementaria. Protoformas de la armonía complementaria se encuentran menos en el Schönberg intermedio que en Debussy o Stravinski, es decir, por doquier allí donde no hay progresión armónica del tipo del bajo continuo, sino en lugar de ésta planos sonoros en sí estáticos, que sólo permiten una elección entre los doce semitonos y luego se transmutan de repente en otros nuevos, portadores de los restantes tonos. En la armonía complementaria cada acorde está construido de modo complejo: contiene sus sonidos individuales en cuanto momentos autónomos y diferentes del todo, sin hacer desaparecer sus diferencias a la manera de la armonía triádica. Ahora bien, en el espacio de los doce sonidos del croma, el oído que experimenta no puede sustraerse a la

experiencia de que cada uno de estos complejos sonidos individuales exige por principio, como complemento bien simultáneo, bien sucesivo, aquellos tonos de la escala cromática que en él mismo no aparecen. En la música dodecafónica tensión y relajación han de entenderse siempre en relación con el acorde virtual de los doce sonidos. El acorde individual complejo se hace capaz de incorporar en sí fuerzas musicales que antes habían precisado de líneas melódicas o tejidos armónicos enteros. Al mismo tiempo, la armonía complementaria puede iluminar estos acordes con un vuelco repentino, de tal modo que se patente toda su fuerza latente. Mediante el paso de un plano armónico definido por el acorde al siguiente, complementario, se obtienen profundos efectos armónicos, una especie de perspectiva a la que, sin duda, la música tradicional no pocas veces tendía, por ejemplo, en Bruckner, pero que casi nunca realizó²⁶. Si se considera el acorde dodecafónico de la muerte de Lulú como integral de la armonía complementaria, el genio alegórico de Berg se afirma en una vertiginosa perspectiva histórica: lo mismo que Lulú en el mundo de la apariencia perfecta no anhela nada más que la llegada de su asesino y al fin lo encuentra en ese acorde, así toda la armonía de la felicidad negada -el dodecafonismo no se puede separar de la disonancia- anhela la llegada de su acorde fatal como cifra del cumplimiento. Fatal porque todo el dinamismo se detiene en él sin resolverse. La ley de la armonía complementaria ya implica el final de la experiencia musical del tiempo, tal como se había anunciado en la disociación del tiempo hacia los extremos expresionistas. Proclama más enérgicamente que los demás síntomas ese estado de ahistoricidad musical del cual hoy día aún está por decidir si lo dicta la terrible fijación de la sociedad en las formas actuales de dominio o si avisa del final de la sociedad antagonista, cuya historia meramente consiste en la reproducción de sus antagonismos. Sin embargo, esta ley de la armonía complementaria sólo vale verdaderamente en cuanto armónica. Queda paralizada por la indiferencia entre horizontal y vertical. Los tonos complementarios son *desiderata*

²⁶ Las primeras obras del dodecafonismo aplican de la manera más clara el principio de la armonía complementaria. Pasajes armónicamente concebidos como la coda del primer movimiento (a partir del compás 200) del *Quinteto para instrumentos de viento* de Schönberg o la cadencia en acordes del primer coro del *Opus 27* (compases 24 s.) muestran la tendencia en una desnudez, pot así decir, didáctica.

de la «conducción de las voces» en el interior de los acordes complementariamente contruidos, que se distinguen según las voces, lo mismo que todos los problemas armónicos, ya en la música tonal, provienen de exigencias de la conducción de las voces y, a la inversa, todos los contrapuntísticos, de las de la armonía. Pero por eso mismo es por lo que el principio propiamente hablando armónico es al mismo tiempo trastornado de raíz. En la polifonía dodecafónica los acordes que de hecho se forman no están casi nunca en una relación complementaria, sino que son «resultados» de la conducción de las voces. Bajo la influencia del libro de Kurth* sobre el contrapunto lineal, se difundió la opinión de que en la nueva música la armonía era indiferente y de que, con respecto a la polifonía, la vertical ya no contaba. Esta suposición era diletantista: la unificación de las diferentes dimensiones musicales no puede significar que una de ellas simplemente desaparece. Pero en el dodecafonismo comienza a mostrarse que precisamente esta unificación amenaza con devaluar toda dimensión singular del material y, por consiguiente, también la armónica. Los pasajes pensados según la armonía complementaria son excepción. Necesariamente lo son. Pues el principio compositivo del «plegado» de la serie en sonidos simultáneos impone que cada tono individual se justifique como tono de la serie tanto horizontal como verticalmente. Esto hace que la pura relación complementaria entre los sonidos verticales se convierta en un raro caso de suerte. La identidad de hecho entre las dimensiones es no tanto garantizada como postulada por el esquema dodecafónico. Vuelve a plantearse en cada instante de la composición y la «exactitud» aritmética no dice en absoluto si está lograda o no, si el «resultado» se justifica también armónicamente por la tendencia de los sonidos. La mayoría de todas las composiciones dodecafónicas trueca esa coincidencia meramente por la precisión numérica. En gran medida, las armonías derivan solamente de lo que sucede en las voces y, en general, de ellas no resulta ningún sentido específicamente armónico. Basta comparar cualesquiera sonidos simultáneos o incluso secuencias armónicas de composiciones dodecafónicas -un craso ejemplo de atascamiento armónico se encuentra en el movimiento lento del *Cuarto*

* Ernst Kurth (1886-1946): musicólogo austriaco, autor en 1917 del libro *Grundlage des linearen Kontapunkts* [Bases del contrapunto lineal] [N. del T.].

cuarteto de Schönberg, compases 636/637 - con un pasaje de libre atonalidad, auténticamente entendido desde el punto de vista armónico -por ejemplo, *Erwartung*, compases 196 ss.-, para darse cuenta de la contingencia, del mero avenirse, de la armonía dodecafónica. La «vida instintiva de los sonidos» queda reprimida. No meramente se cuentan los tonos de antemano: la primacía de las líneas hace que los sonidos se atrofien. Es inevitable la sospecha de que todo el principio de la indiferencia entre melodía y armonía deviene ilusión en cuanto se lo pone seriamente a prueba. El origen de las series en los temas, su sentido melódico, se opone a la interpretación armónica, y ésta meramente se logra a costa de la relación específicamente armónica. Mientras que la armonía complementaria en su forma pura liga más estrechamente que nunca entre sí los acordes sucesivos, la totalidad del dodecafonismo hace que éstos devengan extraños entre sí. El hecho de que en una de las más grandiosas composiciones dodecafónicas que hasta ahora ha producido, el primer movimiento del *Tercer cuarteto*, Schönberg cite el principio del *ostinato* antes cuidadosamente excluido por él no carece de razón. El *ostinato* debe establecer una coherencia que entre sonido y sonido ya no existe y apenas en el sonido individual. La eliminación de la sensible, que en la libre atonalidad seguía funcionando como residuo tonal, conduce a una falta de relaciones y una rigidez de los momentos sucesivos que no sólo penetra como frialdad correctiva en el invernadero expresivo wagneriano, sino que, más allá de eso, contiene la amenaza de la falta específicamente musical de sentido, de la liquidación de la coherencia. Esa falta de sentido no puede confundirse con la dificultad para entender lo no subsumido. Antes bien, se atribuye a la nueva subsunción. El dodecafonismo sustituye la «mediación», la «transición», el instinto de la sensible, por la construcción consciente. Pero ésta se paga con la atomización de los sonidos. El libre juego de fuerzas de la música tradicional, que produce el todo de sonido en sonido, es sustituido por la «inserción» de sonidos extraños entre sí. Ya no hay ninguna atracción anárquica entre los sonidos, meramente su falta monádica de relación y la autoridad planificadora sobre todos. De lo cual lo único que resulta es el azar. Si antes la totalidad se realizaba a espaldas de los acontecimientos individuales, ahora la totalidad es consciencia. Pero se le sacrifican los acontecimientos individuales, los nexos concretos. La contingencia afecta incluso a los sonidos como tales. Mientras la disonancia más aguda, la segunda menor, que en la

libre atonalidad se empleó con la máxima precaución, ahora se maneja como si no significara nada en absoluto, en los coros no pocas veces en perjuicio de la escritura²⁷, por otro lado cada vez con mayor frecuencia pasan a primer plano sonidos vacíos de cuarta y quinta, que llevan inscrito el estigma del mero nacimiento fortuito: acordes sin tensión, obtusos, en nada diferentes de aquellos de que gustaba el neoclasicismo, sobre todo el de Hindemith. Ni las fricciones ni los sonidos vacíos satisfacen ninguna finalidad compositiva: unas y otros son sacrificios que la música hace a la serie. Por todas partes surgen, sin quererlo el compositor, enclaves tonales del tipo que en la libre atonalidad la crítica atenta podía evitar. Se los concibe no dodecafónicamente, sino precisamente como tonales. El compositor no tiene el poder de hacer olvidar las implicaciones históricas del material. Al prohibir como tabú la armonía de la tríada, la libre atonalidad había extendido la disonancia universalmente en la música. Ya no había más que disonancia. Quizás en ninguna parte se muestra con más fuerza el momento restaurador del dodecafonismo que en la relajación de la prohibición de la consonancia. Podría sin duda decirse que la universalidad de la disonancia ha superado ya el concepto de ésta: sólo en la tensión con la consonancia es posible la disonancia y ésta se transforma en un mero complejo de múltiples tonos en cuanto deja de oponerse a la consonancia. Pero esto es simplificar las cosas, pues en el sonido de múltiples tonos la disonancia se supera únicamente en el doble sentido hegeliano. Los nuevos sonidos no son los inocuos sucesores de las antiguas consonancias. Se distinguen de éstas por el hecho de que su unidad está totalmente articulada en sí; por el hecho de que precisamente los tonos individuales del acorde se unen en verdad para configurar el acorde, pero al mismo tiempo dentro de esta configuración acórdica todos se distinguen mutuamente como individuales. De manera que siguen «disonando»; no ciertamente con respecto a las consonancias eliminadas, sino en sí mismos. Por eso, sin embargo, conservan la imagen histórica de la disonancia. Las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en «material». Ya no son medios de la expresión subje-

²⁷ Cfr. Schönberg: *Opus 27*, n.º 1, compás 11, soprano y contralto, y el correspondiente compás 15, tenor y bajo.

tiva. Pero no por ello reniegan de su origen. Se convierten en caracteres de la protesta objetiva. Consiste la enigmática suerte de estos sonidos en que, precisamente en virtud de su transformación en material, dominan, conservándolo, el dolor que antaño manifestaban. Su negatividad se mantiene fiel a la utopía; encierra en sí la consonancia tácita; de ahí la apasionada susceptibilidad de la nueva música contra todo lo que se asemeje a la consonancia. La broma de Schönberg de que el *Mondfleck* de *Pierrot* está escrito según las reglas de un severo contrapunto que no permite las consonancias más que de paso y en los tiempos débiles del compás traduce, casi inmediatamente, esta experiencia básica. El dodecafonismo la elude. Las disonancias se convierten en lo que en su *Unterweisung im Tonsatz* Hindemith designó con la execrable expresión «material de trabajo», meros quanta, sin cualidad, sin diferencia y, por tanto, encajables allí donde el esquema lo requiera. Queda así reducido el material a mera naturaleza, a relaciones tonales físicas, y es sobre todo esta reducción la que somete a la música dodecafónica a la coerción natural. No meramente se volatiliza el estímulo, sino también la resistencia. Los sonidos tienden tan poco los unos a los otros como al todo, el cual representa al mundo. En su alineamiento desaparece esa profundidad del espacio musical que, sin embargo, sólo precisamente la armonía complementaria parecía abrir. Se han hecho tan indiferentes que la vecindad de la consonancia ya no los molesta. Las tríadas al final de *Pierrot* habían mostrado traumáticamente a las disonancias su meta inalcanzable, y su titubeante contrasentido se asemejaba a aquel verde horizonte que débilmente alborea por el este". En el tema del movimiento lento del *Tercer cuarteto* consonancias y disonancias se juxtaponen desinteresadas. Ya ni siquiera suenan impuras.

Que la decadencia de la armonía no ha de atribuirse a una defectuosa conciencia armónica sino a la fuerza gravitatoria del dodecafonismo puede deducirse de esa dimensión que desde siempre ha estado estrechamente ligada a la armónica y que, ahora lo mismo que en la época

* *Unterweisung im Tonsatz* [Iniciación a la composición]: libro publicado por Paul Hindemith en 1937, del que en 1970 aparecería una segunda parte [N. del T.].

** Alusión al texto de la segunda estrofa del vigésimo y penúltimo de los textos de Giraud sobre los que está compuesto *Pierrot lunaire* [N. del T.].

de Wagner, muestra los mismos síntomas que la armonía: la del sonido instrumental. La construcción total de la música permite una instrumentación constructiva hasta un punto insospechado. Las transcripciones de Bach llevadas a cabo por Schönberg y Webern, que traducen las minuciosas relaciones motivicas de la composición a relaciones de color y las realizan así por primera vez, no habrían sido posibles sin el dodecafonismo. El postulado de la claridad de la instrumentación que Mahler había planteado sólo se puede satisfacer adecuadamente, esto es, sin duplicaciones ni fluctuantes pedales de las trompas, gracias a las experiencias dodecafónicas. Así como el acorde disonante acoge todo tono en él contenido y lo retiene como indiferenciado, así el sonido instrumental es ahora capaz de realizar el equilibrio mutuo entre todas las voces y al mismo tiempo la plasticidad de cada una de ellas individualmente. El dodecafonismo absorbe toda la riqueza de la estructura compositiva y la traduce a la estructura cromática. Pero ésta nunca se impone despóticamente, como la tardorromántica, a la estructura compositiva. Se pone totalmente a su servicio. Esto, sin embargo, termina por limitarla de tal manera que por sí misma contribuye cada vez menos a la composición y desaparece la sonora en cuanto la dimensión productiva de la composición en que la fase expresionista la había convertido. En el programa del Schönberg intermedio la «melodía de timbres» tenía su lugar. Se quería con ello decir que el cambio de colores debía convertirse por sí en acontecimiento compositivo, determinar el curso de la composición. El sonido instrumental aparecía como el estrato intacto del que se nutría la fantasía compositiva. La tercera pieza orquestal del *Opus 16*, así como la música que acompaña a la tormenta de luz en *Die glückliche Hand*, son ejemplos de esta tendencia. La música dodecafónica no ha producido nada parecido y cabe dudar de que pudiera hacerlo. Esa pieza para orquesta con el «acorde cambiante»* presupone, sin embargo, una sustancialidad del acontecimiento armónico que el dodecafonismo niega. Para éste la idea de una fantasía cromática que contribuya por sí a la composición equivale a un insulto, y la aversión a las duplicaciones cromáticas, que proscriben todo lo que no represente

* Se refiere a *Farben [Colores]* donde, en cumplimiento del principio de la armonía de timbres, las notas de un acorde van pasando insensiblemente de un instrumento a otro [N. del T.]

puramente a la composición, testimonia no meramente el odio a la mala riqueza del colorismo tardorromántico, sino también la voluntad ascética de estrangular todo lo que quiebra el espacio definido de la composición dodecafónica. Ésta ya no se permite en modo alguno algo así como «inventar» colores. El sonido, por más diferenciado que sea, se aproxima a lo que era antes de que la subjetividad se apoderara de él: mero registro. De nuevo resulta ejemplar la primera época del dodecafonismo: el *Quinteto para instrumentos de viento* hace pensar en una partitura para órgano, y el hecho de que se escribiera precisamente para instrumentos de viento puede guardar relación con el propósito de registro. Ya no está específicamente instrumentada como la anterior música de cámara de Schönberg. También en el *Tercer cuarteto* se sacrifican todos los colores que Schönberg había obtenido de las cuerdas en los dos primeros. El sonido de cuarteto se convierte por entero en función de la escritura compositiva llevada, por supuesto, al extremo, sobre todo del aprovechamiento de las posiciones amplias. Más tarde, a partir de las *Variaciones para orquesta*, Schönberg empezó a revisar su postura y concedió mayores derechos al colorismo. En concreto, ya no afirma la prioridad de los clarinetes, que había caracterizado de la manera más decisiva la tendencia al registro. Pero la colorista paleta de las obras tardías tiene el carácter de una concesión. Deriva menos de la estructura dodecafónica misma que de la «escritura», es decir, del interés en la clarificación. Sin embargo, este mismo interés es ambiguo. Excluye todos los estratos musicales en los que, según la propia exigencia de la composición, se exige no la claridad de ésta, sino lo contrario, y con ello se apropia sin más del postulado neoobjetivista de lo «justo con el material», a cuyo fetichismo del material el dodecafonismo mismo, incluso en relación con la serie, tanto se acerca. Mientras que los colores de la orquesta tardía de Schönberg iluminan compositivamente la estructura lo mismo que una fotografía sobreexpuesta sus objetos, sigue, sin embargo, estándoles prohibido «componer» ellos mismos. Lo que resulta es un sonido resplandecientemente compacto con luces y sombras incesantemente cambiantes, parecido a una máquina muy complicada que, pese al movimiento vertiginoso de todas sus partes, permanece fija en un lugar. El sonido se hace tan claro, limpio y nítido como la lógica positivista. Revela el moderantismo que el severo dodecafonismo oculta. El abigarramiento y el seguto equilibrio de este sonido reniegan angustiosamente de la erupción caótica de la que han salido, y se presentan como

la imagen de un orden al que se oponen todos los auténticos impulsos de la nueva música y que, sin embargo, ella misma está obligada a preparar. El protocolo onírico se calma como escritura protocolaria.

El verdadero beneficiario del dodecafonismo es incuestionablemente el contrapunto. Ha logrado la primacía en la composición. El pensamiento contrapuntístico es superior al armónico-homofónico porque de siempre ha arrancado la vertical a la ciega coerción de los *convenus* armónicos. Sin duda los ha respetado. Pero ha asignado a todos los acontecimientos musicales simultáneos su sentido a partir de la unicidad de la composición al determinar el acompañamiento enteramente a través de la relación con la voz melódica principal. Gracias a la universalidad de la relación serial, el dodecafonismo es contrapuntístico en origen -pues todas las notas simultáneas en él son igualmente autónomas porque todas son partes integrales de la serie- y su prioridad con respecto al arbitrio de la «composición libre» tradicional es de índole contrapuntística. Desde el establecimiento de la música homofónica en la época del bajo continuo, las experiencias más profundas de los compositores han denunciado la insuficiencia de la homofonía para la constitución perentoria de formas concretas. El retorno de Bach a la antigua polifonía -precisamente las fugas constructivamente más avanzadas como aquella en do sostenido menor del primer libro de *El clave bien temperado*, aquella para seis voces de la *Ofrenda musical* y las posteriores de *El arte de la fuga* se aproximan a la *ricercata*- y las partes polifónicas en el último Beethoven son los monumentos máximos de tal experiencia. Sin embargo, por primera vez desde finales de la Edad Media y con un dominio racional de los medios incomparablemente mucho mayor, el dodecafonismo ha cristalizado un genuino estilo polifónico y no meramente eliminado la simbiosis externa de esquemas polifónicos y pensamiento acórdico, sino también la impureza en la influencia recíproca entre las fuerzas armónicas y polifónicas que la libre atonalidad toleraba disparmente unas junto a otras. En las incursiones polifónicas de Bach y de Beethoven se aspiraba con energía desesperada al equilibrio entre el coral del bajo continuo y la polifonía auténtica en cuanto equilibrio entre el dinamismo subjetivo y la objetividad perentoria. Schönberg ha demostrado ser el exponente de las tendencias más secretas de la música al no imponer ya al material la organización polifónica desde fuera, sino derivarla de éste mismo. Esto sólo le ha ganado ya un puesto entre los compositores más grandes. No meramente elaboró una pureza de estilo

equiparable a los modelos estilísticos que antaño le estaban inconscientemente preordenados a la composición, aún podía dudarse de la legitimidad del ideal estilístico, sino que de nuevo vuelve a haber algo así como la escritura pura. El dodecafonismo ha enseñado a pensar simultáneamente varias voces independientes y a organizarlas como unidad sin las muletas de los acordes. Ha puesto tan radicalmente fin a la composición contrapuntística sin plan y gratuita de muchos compositores de la era posterior a la Primera Guerra Mundial como al contrapunto ornamental neoalemán. La nueva plurifonía es «real». En Bach la tonalidad da respuesta a la pregunta de cómo es posible la plurifonía en cuanto armónica. Por eso Bach es en realidad aquello por lo que Goethe lo tenía: un armonista. En Schönberg la tonalidad ha perdido el poder de esa respuesta. Por lo que pregunta a sus ruinas es por la tendencia polifónica del acorde. Es, por tanto, un contrapuntista. Lo imperfecto suyo en el dodecafonismo es la armonía, a la inversa que en Bach, donde el esquema armónico pone a la autonomía de las voces aquel límite que sólo la especulación de *El arte de la fuga* trasciende. Pero en el dodecafonismo la aporía armónica contamina también al contrapunto. Como sucede con las desacreditadas «artes» de los holandeses y el intermitente retorno posterior de éstas, de siempre a los compositores les ha parecido un mérito dominar las dificultades contrapuntísticas. Con razón: las piezas de virtuosismo contrapuntístico anuncian siempre la victoria de la composición sobre la inercia de la armonía. Las perpretaciones más abstractas de cánones de cangrejo y de espejo son esquemas con los que la música se empeña en disimular lo formulario de la armonía al solapar los acordes «universales» con lo de arriba abajo determinado en el decurso de las voces. Pero este mérito mengua cuando la piedra de escándalo armónica desaparece; cuando al contrapunto deja de hacersele la prueba de la formación de acordes «justos». El único criterio sigue siendo la serie. Se ocupa de la más estrecha intetrelación de las voces, la del contraste. El dodecafonismo realiza literalmente el *desiderátum* de poner nota contra nota. A éste se había sustraído la heteronomía del principio armónico con respecto a la horizontal. Ahora que se ha roto la coerción externa de las armonías preestablecidas, la unidad de las voces puede desarrollarse estrictamente a partir de su diversidad, sin el eslabón de la «afinidad». Por eso el contrapunto dodecafónico se opone en verdad a todo arte imitativo y canónico. El empleo de tales medios en el Schönberg de la fase dodecafónica funciona como sobredeterminación, tautología.

Organizan una vez más una conexión ya organizada por el dodecafonismo. En este mismo se ha desplegado al máximo aquel principio que de manera rudimentaria se hallaba a la base del arte imitativo y canónico. De ahí lo heterogéneo, extraño de los expedientes adoptados por la praxis contrapuntística «adicional. Webern sabía muy bien por qué en sus obras tardías intentaba derivar el principio canónico de la estructura serial misma, mientras que Schönberg evidentemente acabó por hacerse de nuevo susceptible contra todas las artes de esa clase. Los antiguos aglutinantes de la polifonía tenían su función meramente en el espacio armónico de la tonalidad. Tratan de encadenar a las voces entre sí y, puesto que una línea copia a la otra, equilibrar el poder, extraño a las voces, de la consciencia armónica de los grados sobre las voces. El arte imitativo y el canónico presuponen una tal consciencia de los grados o, al menos, un *modus* tonal que no se ha de confundir con la serie dodecafónica que trabaja entre bastidores. Pues sólo el orden tonal o modal manifiesto, en cuya jerarquía cada grado ocupa de una vez por todas su lugar, permite la repetición. Ésta sólo es posible en un sistema articulado de relaciones, el cual determina los acontecimientos en una universalidad englobante más allá del caso irrepetible y único. Las relaciones de tal sistema, los grados y la cadencia, implican de antemano un avance, un cierto dinamismo. Por eso en ellos repetición no significa detención. Descargan por así decir a la obra de la responsabilidad de avanzar. El dodecafonismo es incapaz de esto. En ningún sentido es un sustituto de la tonalidad. Ni la serie, válida meramente para una obra cada vez, posee esa universalidad englobante que por medio del esquema asignaría al acontecimiento repetido una función que éste no tiene en cuanto algo individual repetido, ni la secuencia de intervalos de la serie concierne a la repetición de tal modo que modifique el sentido de lo repetido al repetirlo. Aunque el contrapunto dodecafónico, sobre todo en las piezas dodecafónicas de Schönberg más antiguas y por doquier en Webern, se basa en muy amplia medida en el arte imitativo y canónico, por eso mismo esto contradice más bien el ideal específico del procedimiento dodecafónico. Por supuesto, el recurso a medios polifónicos arcaicos no es un mero exceso de la combinatoria. Los procedimientos inherentemente tonales se han desenterrado precisamente porque el dodecafonismo como tal no consigue aquello de que se lo cree capaz y que en último término se puede conseguir mediante precisamente un retorno a la tradición tonal. La pérdida del elemento específicamente armónico en cuanto creador

de formas se hace manifiestamente sensible de modo tan inquietante que el puro contrapunto dodecafónico como tal no basta como compensación organizativa. Es más, no basta ni siquiera contrapuntísticamente. El principio del contraste se invierte. Jamás una voz se agrega a otra de una manera verdaderamente libre, sino siempre meramente como su «derivación», y precisamente el perfecto engaste de los acontecimientos de una voz dentro de otra, su negación recíproca, la coloca en una relación especular a la cual es latentemente inherente la tendencia a superar la independencia mutua de las voces y, por tanto, todo el contrapunto en el extremo: en el acorde de doce sonidos. A lo cual quizás el arte imitativo quiere oponerse. El rigor de éste quiere salvar la libertad que su propia consecuencia, el contraste puro, pone en peligro. Las voces perfectamente encajadas entre sí son idénticas en cuanto productos de la serie, pero enteramente extrañas las unas a las otras y hostiles precisamente en su trabazón. No tienen nada que ver entre sí, pero todo con un tercero. Con impotencia se conjura el arte de la imitación para reconciliar la alienación de las demasiado obedientes voces.

Plantéase aquí una cuestión problemática en los triunfos polifónicos más recientes. La unidad de las voces dodecafónicas dada por la serie contradice probablemente el impulso más profundo del contrapunto moderno. Lo que las escuelas llaman buen contrapunto, voces lisas, autónomas y plenas de sentido, pero que, sin embargo, no sofocan primordialmente la voz principal, el decurso armónicamente irreprochable, el hábil enmasillamiento de líneas heterogéneas gracias a una parte sabiamente añadida, no da de la idea sino el más débil reflejo por cuanto la pervierte en recetas. La misión del contrapunto no era la adición lograda e integradora de voces, sino la organización de la música de tal manera que hubiera necesariamente menester de cada una de las voces contenidas en ella y que cada voz, cada nota, cumpliera exactamente su función en la textura. La urdimbre ha de concebirse de tal modo que la relación de las voces entre sí engendre el decurso de toda la pieza, en definitiva, la forma. Esto y no el hecho de haber escrito un contrapunto tan bueno en el sentido tradicional constituye la verdadera superioridad de Bach sobre toda la música polifónica posterior: no la linealidad como tal, sino su integración en el todo, armonía y forma. En esto *El arte de la fuga* no tiene par. La emancipación schönbergiana del contrapunto reasume esta misión. Lo único que cabría preguntarse es si el dodecafonismo, al llevar la idea contrapuntística de la integración al abso-

luto, no abóle el principio del contrapunto por la propia totalidad de éste. En el dodecafonismo no hay ya nada que difiera de la urdimbre de las voces, ni *cantas firmus* preestablecido ni peso específico de la armonía. Pero el contrapunto mismo podría concebirse precisamente como expresión de la diferencia de las dimensiones en la música occidental. Aspira a superar esta diferencia dándole una forma. En una perfecta organización total el contrapunto en sentido riguroso, como adición de una voz autónoma a otra, debería desaparecer. Su derecho a la existencia lo tiene meramente sólo en la superación de algo que no aflora en él, refractario, al que se «agrega». Cuando ya no hay tal prioridad de un ser en sí musical con el cual probarse, se convierte en esfuerzo vano y se hunde en un *continuum* indiferenciado. Comparte la suerte, por ejemplo, de una rítmica omnicontrastante que, en las diversas voces que se complementan, acentúa todos los tiempos del compás y así precisamente se transforma en monotonía rítmica. Los trabajos más recientes de Webern son consecuentes también en el hecho de que en ellos se perfila la liquidación del contrapunto. Los tonos contrastantes se asocian para formar una monodía.

La inadecuación de toda repetición a la estructura de la música dodecafónica, tal como se puede constatar en la intimidad del detalle imitativo, define la dificultad central de la forma dodecafónica: forma entendida en el sentido específico de la teoría formal, no en el estético comprensivo. El deseo de reconstruir la gran forma por así decir más allá de la crítica de la totalidad estética por parte del expresionismo²⁵ es

²⁵ Está por demostrar la afirmación, una y otra vez repetida maquinalmente desde el ensayo programático de Erwin Stein de 1924*, de que en la libre atonalidad no son posibles grandes formas instrumentales. *Die glückliche Hand* está quizá más cerca de tal posibilidad que cualquier otra obra de Schönberg. La incapacidad para la gran forma se ha de interpretar más severamente que en el sentido filisteo de que de buena gana se habría querido esto, pero que el anárquico material no lo permitía y que por eso hubo que pergeñar nuevos principios formales. El dodecafonismo no simplemente adereza el material para que éste finalmente se adapte a la gran forma. Corta un nudo gordiano. Todo lo que en ella ocurre recuerda al acto de violencia. Su invención es un golpe de mano de la clase que se glorifica en *Die glückliche Hand*. Sin violencia no habría funcionado, porque el procedimiento compositivo, polarizado en extremos, volvía su punta crítica contra la idea de totalidad formal. El dodecafonismo quiere sustraerse a esta crítica perentoria.

* Cft Erwin STEIN, «Neue Formprinzipien» [«Nuevos principios formales»], en W.A.A., *Von neuer Musik [De la nueva música]*, Colonia, 1925, p. 59 ss. Sobre Erwin Stein, vid. *sufra n.*, p. 58* [N. del T.J.

tan cuestionable como la «integración» de una sociedad en la que el fundamento económico de la alienación siguiera persistiendo inalterado mientras mediante la represión se privara a los antagonismos del derecho a manifestarse. Algo de esto hay en el dodecafonismo integral. Sólo que en él - como quizás en todos los fenómenos de la cultura que en la época de la planificación total cobran una nueva seriedad, pues desmienten esa planificación- los antagonismos no se dejan disipar tan definitivamente como en una sociedad que no meramente es reproducida, sino al mismo tiempo «reconocida» y, por tanto, criticada, por el nuevo arte. La reconstrucción de la gran forma por el dodecafonismo no es meramente cuestionable como ideal. Su propio logro es cuestionable. A menudo, y precisamente por personas musicalmente rezagadas, se ha observado que las formas de la composición dodecafónica recurren eclécticamente a las grandes formas «precriticas» de la música instrumental. Literalmente o en espíritu, aparecen la sonata, el rondó y la variación: en no pocos casos, como en el *Finale* del *Tercer cuarteto*, con una inocuidad que no meramente olvida con ingenuidad convulsiva las implicaciones genéticas del sentido de esta música, sino que, por añadidura, por la complejidad de la gran disposición contrasta crudamente con la complejidad de la factura rítmica y *contrapuntística* en lo singular. La inconsistencia salta a la vista, y las últimas obras instrumentales de Schönberg son el intento de dominarla²⁶. No tan claramente se ha visto, sin embargo, cómo esa inconsistencia deriva necesariamente de la naturaleza misma de la música dodecafónica. El hecho de que no llegue a grandes formas autónomas de ninguna clase constituye la venganza inmanente de la fase crítica olvidada y no un azar. La construcción de formas verdaderamente libres que circunscriban la naturaleza irreplicable de la pieza la impide la falta de libertad impuesta por la técnica serial mediante la aparición de lo mismo una y otra vez. De manera que la coerción a hacer temáticos los ritmos y llenarlos cada vez con diferentes configuraciones seriales debe-

²⁶ La obra que en esto va más lejos es el sumamente significativo *Trío para cuerdas*, que con su soltura, la construcción del sonido extremo, evoca la fase expresionista, a la cual también se aproxima en carácter, sin no obstante perder nada de la construcción. La insistencia con que Schönberg sigue estudiando los problemas por él planteados, sin contentarse con un «estilo» como, por ejemplo, el representado por los primeros trabajos dodecafónicos, sólo puede compararse con Beethoven.

ría comportar ya la necesidad de la simetría. Cada vez que aparecen esas fórmulas rítmicas, anuncian paites formales correspondientes, y son estas correspondencias las que conjuran a los espectros de las formas precríticas; por supuesto, sólo como espectros. Pues las simetrías dodecafónicas siguen careciendo de esencia, de profundidad. Esto hace que se produzcan de manera ciertamente coercitiva, pero que ya no sirvan para nada. Las simetrías tradicionales se refieren siempre a relaciones armónicas de simetría que ellas deben expresar o producir. El sentido de la recapitulación en la sonata clásica es inseparable del esquema moduladorio de la exposición y de las digresiones armónicas del desarrollo: sirve para confirmar la tonalidad principal meramente «propuesta» en la exposición en cuanto resultado precisamente del proceso que la exposición inaugura. En todo caso puede imaginarse que en la libre atonalidad el esquema de la sonata, tras la exclusión del fundamento moduladorio de la correspondencia, conserva algo de este sentido, a saber, cuando la vida instintiva de los sonidos desarrolla tendencias y contratendencias tan fuertes que la idea de «meta» se afirma y que la entrada simétrica de la recapitulación satisface a su idea. En el dodecafonismo no puede hablarse de esto. Pero, por otra parte, con sus permutaciones incesantes tampoco puede justificar una simetría arquitectónicamente estática de cuño pteclásico. Evidentemente, el dodecafonismo plantea la exigencia de simetría de una forma tan apremiante como inexorablemente la rechaza. Donde antes se pudo resolver la cuestión de la simetría fue en piezas como el primer movimiento del *Tercer cuarteto*, que prescinden de la apariencia del dinamismo formal tanto como de la orientación a formas tales que su simetría remite a relaciones armónicas y que, en lugar de esto, operan con simetrías totalmente rígidas, puras, en cierta medida geométricas, las cuales no presuponen ningún sistema perentorio de referencia formal y no sirven a una representación finalista, sino al equilibrio irrepetible. Son piezas de esta clase las que más se aproximan a la posibilidad objetiva del dodecafonismo. Con su obstinada figura de corcheas, ese movimiento mantiene totalmente alejado el pensamiento en un desarrollo y al mismo tiempo, en la contraposición de planos simétricos pero dislocados, produce un cubismo musical que los complejos alineados de Stravinski meramente señalan. Schönberg no se ha quedado en eso. Si toda su obra, de vuelco en vuelco y de un extremo al otro, puede entenderse como proceso dialéctico entre el momento expresivo y la cons-

trucción⁵⁰, entonces este proceso no se ha detenido en el neoobjetivismo. Así como las experiencias reales de su época debieron hacer vacilar en él el ideal de la obra de arte objetiva hasta en su versión positivístamente desencantada, a su genio musical no podía escapársele la clamorosa vacuidad de la composición integral. Las últimas obras plantean la cuestión de cómo la construcción puede convertirse en expresión sin ceder dolorosamente a los lamentos de la subjetividad. El movimiento lento del *Cuarto cuarteto* -su disposición, la secuencia repetida de recitativo suelto y *Abgesang*" cenado a la maneta de una canción, se parece a aquella *Entrückung*", primera pieza de Schönberg que no indica ninguna tonalidad y abre la fase expresionista- y la marcha final del *Concierto para violín* son de una expresión casi demasiado evidente. Nadie puede sustraerse a su fuerza. Hace retroceder al sujeto privado. Pero ni siquiera esta fuerza es capaz -¿y cómo lo sería?- de cerrar la brecha. Son obras grandiosamente fracasadas. No es el compositor el que fracasa en la obra: la historia rechaza la obta. Las últimas composiciones de Schönberg son dinámicas. El dodecafonismo contradice el dinamismo. Lo mismo que impide la cohesión entre los sonidos, no tolera la del conjunto. Lo mismo que devalúa los conceptos de *melosy* tema, excluye las categorías formales dinámicas propiamente hablando, la elaboración, la transición, el desanollo. Si el joven Schönberg se dio cuenta de que del tema principal de la *Primera sinfonía de cámara* no se podían extraer «consecuencias» en el sentido tradicional, entonces la prohibición contenida en esa observación sigue en vigor para el dodecafonismo. Cada tono es un tono de la serie tanto como cualquier otro;

⁵⁰ Cfr. Th. W. ADORNO, «Der dialektische Komponist», en *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* [Arnold Schönberg en su 60.º aniversario], Viena, 1934, pp. 18 ss. [ahora también en *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckte musikalische Aufsätze*, Frankfurt am Main, 1968, pp. 39 ss.] [ed. esp.: «El compositor dialéctico», en *Impromptus. Segunda serie de ensayos musicales impresos de nuevo*, Barcelona, Laia, 1985, pp. 49 ss.].

* *Abgesang*: tercera y última estrofa en las canciones de los ministriles y maestros cantores alemanes. Su melodía descendente contrasta con la ascendente de las dos primeras estrofas, llamadas *Stollen*, que forman el *Aufgesang*. La forma tripartita global recibe el nombre de *Bar* [N. del T.J.].

** *Entrückung*: cuarto y último movimiento del *Cuarteto para cuerdas n.º 2*, en *Enfado sostenido menor*, op. 10 (con solo de soprano en los dos últimos movimientos), de 1910 [N. del T.J.].

¿cómo se puede entonces «transita!» sin separar las categorías formales dinámicas de la sustancia compositiva? Cada entrada de la serie es «la» serie tanto como la anterior, ni más ni menos; es contingente incluso qué figura vale como «figura fundamental». ¿Qué significa entonces «desarrollo»? Cada tono está temáticamente elaborado por la relación con la serie y ninguno es «libre»; las diferentes partes pueden dar lugar a más o menos combinaciones, pero ninguna puede estar más estrechamente ligada al material que la primera entrada. La totalidad de la elaboración temática en la preformación del material convierte en tautología toda elaboración temática visible en la composición misma. Por eso el desarrollo en el sentido de construcción estricta acaba por hacerse ilusorio, y Berg sabía bien por qué en el *Allegretto* introductorio a la *Suite lírica*, su primer trabajo dodecafónico, suprimió el desarrollo³¹. Esos problemas formales sólo se agudizan en las últimas obras de Schönberg, la disposición de cuyas superficies se aleja de las formas tradicionales mucho más que en las composiciones dodecafónicas anteriores. Ciertamente, el *Quinteto para instrumentos de viento* era una sonata, pero «construida»³², hasta cierto punto coagulada en el dodecafonismo, en el cual las partes formales dinámicas equivalen a vestigios del pasado. En los albores del dodecafonismo, de la manera más evidente en las obras que llevan el nombre de *suite peto* también incluso, por ejemplo, en el rondó del *Tercer cuarteto*, Schönberg había jugado a fondo con las formas tradicionales. La poca distancia con que aparecieron había mantenido un equilibrio artificial entre su exigencia y la del material. En las últimas obras la setiedad de la expresión no admite ya soluciones de tal índole. Por eso ya no se evocan literalmente formas tradicionales, pero en com-

³¹ Después de eso no escribió ningún movimiento de sonata más. Las partes de *Lulu* que se refieren a Schoen parecen constituir una excepción. Pero la distancia que separa la «exposición» y su repetición completamente elaborada del desarrollo y la recapitulación es tan grande, que apenas se las puede concebir junto con éstas como una forma real: el nombre de «sonata» se refiere al tono sinfónico de esta música, a su actividad dramáticamente vinculante y al espíritu de sonata de su coherencia musical interna, antes que a la arquitectura patente.

³² Cfr. Th. W. ADORNO, «Schönbergs Bläserquintett» [«El Quinteto para vientos de Schönberg»], en *Pult und Taktstock [Atril batuta]*, año 5, Viena, 1928, pp. 45 ss. (fascículo de mayo/junio) (ahora también en *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962 [Momentos musicales. Ensayos impresos de nuevo, 1928-1962]*, Frankfurt am Main, 1964, pp. 161 ss.).

pensación se toma totalmente en serio la exigencia dinámica de las formas tradicionales. La sonata ya no se construye, sino que verdaderamente debe reconstruirse renunciando a sus envolturas esquemáticas. A esto llevan no meros razonamientos estilísticos, sino las razones compositivas de más peso. Hasta hoy la teoría musical oficial no se ha ocupado de precisar el concepto de continuación como categoría formal, aunque sin la contraposición entre «acontecimiento» y continuación no se podrían entender las grandes formas de la música tradicional pero tampoco las schönbergianas. A la profundidad, a la medida y a la incisividad de los caracteres de la continuación se añade una cualidad que decide sobre el valor de las piezas e, incluso, sobre el de tipos formales enteros. La gran música se revela en el instante del decurso en que una pieza se convierte realmente en composición, echa a rodar por su propio peso y trasciende el «aquí y ahora» del planteamiento temático del que parte. Si el mero movimiento rítmico había privado a la música antigua de la tarea y, por supuesto, también de la felicidad de ese instante, si la idea de éste es entonces la fuente de fuerza con la que Beethoven creó cada compás, en el romanticismo se plantea totalmente y, por tanto, se hace al mismo tiempo irresoluble la cuestión de ese instante. La verdadera superioridad de las «grandes formas» es que sólo ellas son capaces de crear el instante en que la música cristaliza en composición. En principio es ajeno a la canción y por eso las canciones son subordinadas según el más riguroso criterio. Siguen siendo inmanentes a su idea temática, mientras que la gran música se constituye mediante la liquidación de ésta. Pero tal liquidación se realiza de manera retrospectiva meramente por el impulso de la continuación. En la capacidad para ello estriba toda la fuerza de Schönberg. Por eso hay temas de continuación, como el que en el *Cuarto cuarteto* comienza en el compás 25, y transiciones, como la melodía del segundo violín (compases 42 ss.), que no parecen heterogéneos a través de máscaras formales convencionales. Lo que realmente quieren es servir de continuación y transición. Es más, el mismo dodecafonismo, que prohíbe la forma dinámica, conduce a ésta. Hace que la imposibilidad de mantenerse verdaderamente en cada instante a la misma distancia del centro aparezca como posibilidad de articulación formal. Mientras que contradice las categorías de tema, continuación, mediación, las atrae hacia sí. El decaer de toda música dodecafónica después de las concisas exposiciones seriales la escinde en acontecimientos principales y accesorios, tal como era el caso en la tradicional. Su des-

membramiento se asemeja a la relación de tema y «elaboración». Pero con ello se llega a un conflicto. Pues es evidente que los «caracteres» específicos de los temas resucitados, que tan nítidamente se distinguen del corte intencionadamente general, casi indiferente, de la temática dodecafónica anterior, no surgieron autónomamente del dodecafonismo, sino que más bien le fueron impuestos a éste, con clarividencia crítica por así decir, por la brutal voluntad del compositor. Precisamente la necesaria exterioridad de esta relación y la misma totalidad de la técnica se hallan en la más profunda conexión. La inexorable compacidad de la técnica pone una mala frontera. Todo lo que la trasciende, todo lo constitutivamente nuevo -y a lo que aspiran apasionadamente las últimas obras de Schönberg- está proscrito en la definida variedad de la técnica. El dodecafonismo surgió del principio auténticamente dialéctico de la variación. Éste había postulado que la insistencia en lo siempre igual y el continuo análisis de esto en la composición -toda elaboración motivica es análisis, divide lo dado en lo mínimo- generan lo incesantemente nuevo. Mediante la variación, el dato musical, el «tema» en el sentido más estricto, se trasciende a sí mismo. Pero, al elevar el principio de la variación a totalidad, a lo absoluto, el dodecafonismo lo ha eliminado con un último movimiento del concepto. En cuanto éste se hace total, desaparece la posibilidad de trascendencia musical; en cuanto todo se resuelve parejamente en variación, no queda un «tema» y todo lo que tiene una apariencia musical se determina indistintamente como permutación de la serie, nada se transforma ya en la universalidad de la transformación. Todo sigue como antes, y el dodecafonismo se aproxima a la forma prebeethoveniana de la variación que glosa sin meta, la paráfrasis. Suspende la tendencia de toda la historia de la música europea desde Haydn, estrechamente ligada a la filosofía alemana contemporánea. Pero también suspende la composición como tal. El concepto mismo de tema se resuelve en el de serie y, bajo la dominación de ésta, resulta difícilmente salvable. Objetivamente, el programa de una composición dodecafónica consiste en construir sobre la preformación serial del material lo nuevo y todos los perfiles en el interior de la forma como segundo estrato. Precisamente esto fracasa: lo nuevo se añade siempre a la construcción dodecafónica accidental, arbitrariamente y, en lo decisivo, antagonicamente. El dodecafonismo no deja elección. O bien se queda en una pura inmanencia formal, o bien lo nuevo se le incorpora gratuitamente. Por eso, pues, ni sienta los caracteres dinámicos de las últimas

obras son nuevos. Proceden del repertorio. Mediante abstracciones, han sido extraídos de la música predodecafónica. Y ciertamente que en su mayor parte de la anterior a la libre atonalidad: en el primer movimiento del *Cuarto cuarteto* recuerdan a la *Primera sinfonía de cámara*. De los «temas» de las últimas composiciones tonales de Schönberg, que aún admiten el concepto de tema, se ha tomado el gesto de estos temas, separado, sin embargo, de sus presupuestos materiales. Esa gesticulación, designada en las indicaciones de carácter como brioso, *enérgico, impetuoso, amable*, la cargan alegóricamente con aquello cuya realización se les niega en la estructura sonora: impulso y meta, la imagen de la erupción. La paradoja de este procedimiento estriba en que precisamente la imagen de lo nuevo se le convierte entre las manos en el efecto antiguo con nuevos medios y en que el férreo aparato del dodecafonismo tiende a lo que una vez emergió de manera más libre y necesaria del desmoronamiento de la tonalidad³³. La nueva voluntad de expresión se ve recompensada por la expresión de lo antiguo. Los caracteres suenan como citas y hasta en sus indicaciones se puede reconocer el orgullo secreto por que esto sea de nuevo posible, mientras que queda, sin embargo, por preguntar si todavía es posible. La controversia entre la objetividad enajenada y la subjetividad limitada no está resuelta, y su irreconciliabilidad es su verdad. Pero cabe pensar que la inadecuación de la expresión, la fractura entre ésta y la construcción, se sigue pudiendo determinar como deficiencia de la segunda, como irracionalidad de la técnica racional. Por mor de su propia ciega ley, renuncia a la expresión y la transpone a la imagen recuerdo del pasado, donde supone la imagen onírica de lo futuro. Frente a la seriedad de este sueño, el constructivismo del

³³ Esto puede ayudar a comprender por qué Schönberg terminó treinta años más tarde su *Segunda sinfonía de cámara* con material de una tonalidad en disolución. En su segundo movimiento aplicó las experiencias del dodecafonismo, análogamente a como las últimas composiciones dodecafónicas recuperan los caracteres de aquella primera época. La *Segunda sinfonía de cámara* pertenece al conjunto de obras «dinámicas» del último Schönberg. Intenta ir más allá de la exterioridad del dinamismo dodecafónico al referirse retrospectivamente a un material «dinámico», el de la tonalidad «por grados» cromáticos, y al mismo tiempo dominar ésta mediante el más cabal empleo del contrapunto constructivo. Un análisis de la obra, que a los críticos formados en Sibelius sonaba tan pasada de moda, debería permitir la más perfecta comprensión del estado de la producción más progresista. El evidente retroceso reconoce con toda consecuencia schönbergiana la aporía.

dodecafonismo se muestra demasiado poco constructivo. Meramente impone el orden de los momentos, sin que ellos se abtan los unos a los otros. Pero lo nuevo que impide no es otra cosa que la reconciliación de los momentos, en la que fracasa.

Con la espontaneidad de la composición se paraliza también la espontaneidad de los compositores avanzados. Éstos se ven ante problemas tan irresolubles como el escritor que para cada frase que escribe ha de consultar expresamente el diccionario y la gramática³⁴. El triunfo de la subjetividad sobre la tradición heterónoma, la libertad de dejar que todo instante musical sea él mismo sin subsunción, cuesta caro. Las dificultades para la requerida creación de un lenguaje son prohibitivas. El compositor no meramente se ve cargado con el trabajo de lo que antes le había dispensado el lenguaje intersubjetivo de la música. Si su oído es lo bastante fino, debe también percibir en el mismo lenguaje creado aquellos rasgos de lo exterior y mecánico en los que termina necesariamente el dominio musical de la naturaleza. Debe admitir objetivamente la gratuidad y fragilidad de este lenguaje en el acto de componer. No basta con la permanente creación de un lenguaje y con el contrasentido de antemano adosado a un lenguaje de enajenación absoluta. El compositor debe además realizar incansablemente acrobacias para suavizar hasta hacer soportable la pretensión del lenguaje autocreado, la cual aumenta cuanto mejor él lo hable. Debe mantener en equilibrio inestable los irreconciliables postulados del procedimiento. Lo que no asume tal esfuerzo se pierde. Estridentes sistemas demenciales están prestos a devorar a todo aquel que, por ejemplo, quiera ingenuamente considerar como ratificado el lenguaje creado por él mismo. Estas dificultades son tanto más perniciosas cuanto menos está el sujeto a la altura de ellas. La atomización de los momentos musicales parciales que el lenguaje autocreado presupone se asemeja a la situación de ese sujeto. A éste lo rompe el dominio total encerrado en

³⁴ «El director de teatro que debe crear todo él mismo desde la base debe primero engendrar hasta a los actores. A un visitante no se le permite la entrada, el director está ocupado en un importante trabajo teatral. ¿De qué se trata? Está cambiando los pañales a un futuro actor» (Franz KAFKA, *Tagebücher und Briefe*, Praga, 1937, p. 119) [ed. esp.: *Obras completas*, II vol.: *Diarios. Carta al padre*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, p. 679].

la imagen estética de su propia impotencia. «Lo que nos parece tan nuevo e inaudito en la música de Schönberg es este pilotaje fabulosamente seguro en un caos de nuevos sonidos»³⁵. En esta exagerada comparación está ya implícita la angustia a la que literalmente se alude en el título de una pieza para piano de Ravel perteneciente a la tradición: *Une barque sur Vocean*. Las posibilidades abiertas se le antojan temibles a quien no estaría realmente a su altura aun cuando la actividad comunicativa de la vida musical oficial le permitiera materialmente aprovechar la posibilidad y de antemano no se la tapase con el familiar estrépito de lo siempre igual. Ningún artista puede superar por sí mismo la contradicción entre arte desencadenado y sociedad encadenada: todo lo que puede hacer es contradecir con el arte desencadenado la sociedad encadenada, y aun de esto debe casi desesperar. Sería inexplicable que todos los materiales y estratos desprovistos de intención que el movimiento de la nueva música ha escombrado de tal modo que, sin dueño, parecen esperar a quien se apodere de ellos apenas hubieran seducido a curiosos, por no hablar de los electivamente afines, que se habrían entregado a la dicha de lo inexplorado si ellos mismos no estuvieran en su mayoría tan profundamente atrapados que de antemano han de prohibirse esa dicha y, por ello, tener ojeriza a su mera posibilidad. Se cierran no porque no comprendan lo nuevo, sino porque lo comprenden. Esto pone al descubierto, junto con la mentira de su cultura, la incapacidad para la verdad, la cual no es meramente su incapacidad individual. Son demasiado débiles para entregarse a lo ilícito. Las olas de sonidos indómitos caerían sobre ellos sin sentido si quisieran ceder a su seducción. Las escuelas folcloristas, neoclásicas y colectivistas tienen todas la única aspiración de quedarse en puerto y hacer pasar por lo nuevo lo poseído, preformado. Sus tabúes se vuelven contra la erupción musical y su modernidad no es más que el intento de domesticar las fuerzas de ésta y, en la medida de lo posible, transferirlas a la era preindividualista de la música, que tan bien se adapta como ropaje estilístico a la presente fase social. Orgullosos del descubrimiento de que lo interesante comienza a hacerse aburrido,

³⁵ Karl LINKE, «Zur Einführung» [«A modo de introducción»], en Arnold Schönberg. *Mit Beiträgen von Alban Berg u. a.* [Arnold Schönberg. Con contribuciones de Alban Berg y otros], Munich, 1912, p. 19.

se convencer a sí mismos y a otros de que lo aburrido es, por eso, interesante. Ni siquiera llegan a darse cuenta de las tendencias represivas inherentes a la misma emancipación musical. Precisamente el hecho de que ni tan sólo quieran emanciparse los hace tan actuales y aprovechables. Pero también los inauguradores de la nueva música que extraen las consecuencias son víctimas de esa especie de impotencia y muestran síntomas de la misma enfermedad colectiva que han de percibir en la reacción hostil. La producción que se ha de tomar seriamente en consideración es cuantitativamente restringida, y lo que en general aún se escribe no lleva meramente las huellas de una indecible fatiga, sino bastante a menudo también del desagrado. La restricción cuantitativa tiene evidentes razones sociales. Ha dejado de haber demanda. Pero ya el Schönberg expresionista, que producía fogosamente, se había opuesto radicalmente al mercado. El cansancio deriva de las dificultades del componer en sí mismas, que están con las externas en una relación preestablecida. En los cinco años previos a la Primera Guerra Mundial Schönberg había medido toda la extensión del material musical, desde la tonalidad terminal hasta los inicios de la técnica serial pasando por la libre atonalidad. No igualan esto los veinte años de dodecafonismo. Éstos fueron empleados más en la disposición del material que en las obras cuya totalidad la nueva técnica debía reconstruir, aunque no falten obras de gran aliento. Lo mismo que el dodecafonismo parece instruir al compositor, a las obras dodecafónicas les es peculiar un momento didáctico. Muchas de ellas, como el *Quinteto para instrumentos de viento* y las *Variaciones para orquesta*, parecen arquetipos. La preponderancia de la doctrina atestigua grandiosamente cómo la tendencia evolutiva de la técnica deja atrás el concepto tradicional de obra. Como el interés productivo le es sustraído a la obra individual y se aplica a las posibilidades típicas de la composición en general, las cuales cada vez sólo están aún, por así decir, ejemplificadas en los modelos, el componer mismo se convierte en un mero medio para la constitución del puro lenguaje de la música. Sin embargo, las obras concretas han de pagar un precio por esto. Los compositores de oído fino, no meramente los prácticos, no pueden confiar ya totalmente en su autonomía: ésta se viene abajo. Esto se puede advertir con especial claridad en obras como el *Aria del vino* y el *Concierto para violín* de Berg. El estilo de Berg no se ha decantado, por ejemplo, en la simplicidad del *Concierto para violín*. Ésta procede de la necesidad de la

urgencia y de la comprensión. La transparencia es demasiado cómoda, y la simple sustancia es sobredeterminada por un procedimiento dodecafónico externo a ella. La disonancia como signo de calamidad, la consonancia como signo de reconciliación, son reliquias neoalemanas. Ningún contracanto basta para cerrar la brecha estilística entre el coral de Bach citado* y el resto. Únicamente la fuerza extramusical de Berg podía llevar más allá de esa brecha. Así como sólo en Mahler la comunicación sobrevuela la obra trastornada, así Berg transforma la insuficiencia de ésta en expresión de una melancolía ilimitada. Otra cosa es en *Lulú*, donde toda la de Berg cristaliza como la maestría del músico escénico. La música es tan rica como sobria; en el tono lírico, sobre todo en la parte de Aiwa y en el final, supera todo lo escrito por Berg; el schumannesco «habla el poeta»** se convierte en el gesto pródigo de toda la ópera. La orquesta suena tan seductora y colorista que cualquier impresionismo y cualquier neorromanticismo palidecen ante ella, y el efecto dramático debería ser indescriptible si alguna vez se hubiera completado la instrumentación del tercer acto. La obra emplea el dodecafonismo. Pero con creces vale para ella lo que vale para todas las obras de Berg desde la *Suite lírica*: todo el esfuerzo tiende a que el dodecafonismo no se note. Precisamente las partes más felices de *Lulú* están manifiestamente pensadas en función de dominante y pasos cromáticos. La dureza esencial de la construcción dodecafónica es atenuada hasta hacerse irreconocible. El procedimiento serial apenas puede reconocerse más que en el hecho de que a veces la insaciabilidad bergiana no tiene a su disposición la infinita provisión de notas que necesitaría. La rigidez del sistema prevalece meramente todavía en tales limitaciones, pues, por lo demás, es totalmente superada. Pero superada más por la adaptación del dodecafonismo a la música tradicional que por la superación propiamente dicha de sus momentos antagónicos. El dodecafonismo de *Lulú* ayuda, junto con los medios de descendencia totalmente diferente, como el empleo de *Leitmotivs* y de grandes formas instrumentales, a asegurar la consistencia de la obra. Se la intro-

* Adorno se refiere a la cita que en el último movimiento del *Concierto para violín* de Berg (compases 136 ss.) se hace del coral de Bach «Es ist genug», quinto y último número de la *Cantata* «O Ewigkeit, du Donnerwort», BWV 60 [N. del TJ].

** Alusión al título de la última de las *Escenas infantiles* de Schumann, para piano [N. del TJ].

duce más como dispositivo de seguridad que se la desarrolla según su propio proyecto. Se podría imaginar toda *Lulú* renunciando a las virtuosas manipulaciones dodecafónicas, sin que con ello hubiera cambiado nada decisivo. El triunfo del compositor consiste en incluso poder al mismo tiempo hacer también esto junto con todo lo demás; no sabe que en verdad el impulso crítico del dodecafonismo excluye precisamente todo lo demás. La debilidad de Berg consiste en no poder renunciar a nada, mientras que la fuerza de toda la nueva música estriba en la renuncia. Lo irreconciliado en el Schönberg tardío -que no se refiere meramente a la intransigencia, sino precisamente también a los antagonismos en la música misma- es superior a la reconciliación prematura de Berg, la frialdad inhumana a la calidez magnánima. Pero la belleza más íntima de las obras tardías de Berg se debe menos a la superficie compacta de su logro que a su profunda imposibilidad; a la sobrestimación desesperada de sí que revela esa superficie, al lúgubre sacrificio del futuro al pasado. Por eso son sus obras óperas y únicamente accesibles a través de la ley formal de la ópera. Webern se sitúa en el polo opuesto. Berg intentó quebrantar el destierro del dodecafonismo hechizándolo; Webern quería obligarlo a hablar. Todas las obras tardías de éste sirven al empeño de arrancar al material alienado, endurecido, de las series mismas el secreto que el sujeto alienado ya no puede insuflarles. Sus primeras piezas dodecafónicas, sobre todo el *Trío para cuerdas*, son, sin duda hasta hoy, los experimentos más logrados para resolver la exterioridad de las prescripciones seriales en la estructura musical concreta, sin introducir en esta estructura elementos tradicionales o sustituirla por regresiones. Webern no se contentó con eso. De hecho, Schönberg considera el dodecafonismo en la praxis compositiva como mera preformación del material. Él «compone» con las series dodecafónicas; opera con ellas con superioridad, pero también como si nada hubiera sucedido. De ahí resultan constantes conflictos entre la constitución del material y el procedimiento aplicado a éste. La música tardía de Webern muestra la consciencia crítica de estos conflictos. Su meta es solapar la exigencia de las series con la de la obra. Aspira a colmar la laguna entre el material dispuesto según reglas y la composición que opera libremente. Pero, en realidad, esto significa la renuncia más radical: el componer pone en cuestión la existencia misma de la composición. Schönberg violenta la serie. Compone música dodecafónica como si el dodecafonismo no existiera.

Webern realiza el dodecafonismo y ya no compone: el silencio es el resto de su maestría. En la oposición entre ambos la irreconciliabilidad de las contradicciones en que inevitablemente se ve envuelto el dodecafonismo se ha convertido en música. El Webern tardío se prohíbe la acuñación de figuras musicales. Éstas son ya sentidas como exteriores a la pura esencia serial. Sus últimos trabajos son los esquemas de las series traducidos en notas. Él se afana por lograr la indiferencia entre serie y composición mediante una ingeniosa elección de series concreta. Las series son estructuradas como si ya fueran la composición, de tal modo, por ejemplo, que una se disgrega en cuatro grupos de tres tonos que, a su vez, están entre sí en la relación de figura principal, inversión, cangrejo y cangrejo de la inversión. Esto garantiza una densidad sin par de las relaciones. Por sí mismos, por así decir, todos los frutos del más rico arte de la imitación canónica se transmiten a la composición, sin mayor esfuerzo por parte de ésta. Pero Berg no tardó en reprochar a esta técnica que pone en cuestión la posibilidad programáticamente exigida de grandes formas. La subdivisión de la serie transpone todas las relaciones a un marco tan estrecho que las posibilidades de desarrollo se agotan en seguida. La mayoría de las composiciones dodecafónicas de Webern se limitan a la dimensión de miniaturas expresionistas, y uno se pregunta para qué se necesita esa organización excesiva cuando no hay casi nada que organizar. La función del dodecafonismo en Webern es apenas menos problemática que en Berg. La elaboración temática se extiende a unidades tan mínimas que virtualmente se supera. El mero intervalo que funciona como unidad motivica es tan poco característico que ya no logra la síntesis que de él se requiere y amenaza la disgregación en tonos dispares, sin que esta disgregación como tal sea siempre capaz de expresarse. Con fe musical singularmente infantil en la naturaleza, se dota al material de la fuerza de conferir por sí mismo el sentido musical. Pero precisamente aquí interviene la charlatanería astrológica: las relaciones interválicas por las que se ordena los doce tonos se veneran de modo tétrico como fórmulas cósmicas. La ley autodictada de la serie es verdaderamente fetichizada en el instante en que el compositor se fía de que por sí misma tiene un sentido. En las *Variaciones para piano* y el *Cuarteto para cuerdas, op. 28*, de Webern, el fetichismo de la serie es flagrante. Meramente aportan presentaciones aún uniformes, simétricas, de maravillas seriales que, en piezas como el primer movimiento de las *Varia-*

dones para piano, son casi la parodia de un *intermezzo* brahmsiano. Los misterios de la serie no pueden consolar de la simplificación de la música: grandiosas intenciones, como la de la fusión de la auténtica polifonía y la auténtica sonata, resultan impotentes aun cuando se realice la construcción, en la medida en que se limitan a las relaciones matemáticas del material y no se realizan efectivamente en la figura musical misma. Juzga a esta música el hecho de que la ejecución, para conferir a los grupos uniformes de tonos siquiera la sombra de un sentido, tiene que alejarse infinitamente de la notación rígida, sobre todo de la de su rítmica, cuya aridez, por su parte, es dictada por la fe en la fuerza natutal de la serie, es decir, pertenece a la cosa misma. Sin embargo, el fetichismo de la serie en Webern no atestigua un mero sectarismo. En él opera todavía la coerción dialéctica. Fue la más rigurosa experiencia crítica la que empujó a este importante compositor al culto de las proporciones puras. Él percibió la esencia derivada, gastada, fútil, de todo lo subjetivo que aquí y ahora puede realizar la música: la insuficiencia del sujeto mismo. El hecho de que el dodecafonismo, en virtud de su mera exactitud, se cierre a la expresión subjetiva sólo caracteriza un aspecto de la cuestión. El otro es que el derecho del sujeto a la exptesión misma ha caducado y reclama una situación que ya no existe. Tan fijo parece el sujeto en la fase actual, que lo que podría decir está dicho. Tan inmovilizado está poi el mie;do, que ya no puede decir nada que valga la pena decir. Tan impotente está ante la realidad, que la aspiración de la expresión raya ya en vanidad, aunque en general no le queda ya apenas otra. Tan solitario se ha hecho, que con toda seriedad ya no puede esperar que alguien le comprenda. Con Webern el sujeto musical abdica tácitamente y se abandona al material, el cual, sin embargo, no le concede más que el eco del enmudecimiento. Incluso en la expresión más pura, su profunda melancolía se ha arredrado recelosa ante la huella de la mercancía, sin no obstante apoderarse de lo inexpresivo como de la verdad. Lo que sería posible no es posible.

La posibilidad de la música misma se ha hecho incierta. Lo que la pone en peligro no es el hecho de que sea decadente, individualista y asocial, como le reprocha la reacción. No lo es sino demasiado poco. La libertad determinada en que se ha empeñado en transformar intelectualmente su anárquica situación se le ha invertido entre las manos en símil del mundo contra el que se subleva. Huye hacia adelante al

hacerlo hacia el orden. Pero éste se le escapa. Al conformarse, ciegamente y sin contradecirla, a la tendencia histórica de su propio material y en cierto modo venderse al espíritu universal que no es la razón universal, su inocencia precipita la catástrofe que la historia se apresta a preparar a todas las artes. Da la razón a la historia y por eso ésta quiere anularla. Sin embargo, esto devuelve su derecho a la condenada a muerte y le concede la paradójica oportunidad de sobrevivir. En el falso orden la decadencia del arte es falsa. Su verdad es la negación de la acomodación a la que la empujó su principio central, el de la exactitud sin fisuras. En la medida en que el arte constituido en categorías de la producción en masa confibuye a la ideología y la suya es una técnica de opresión, ese otro, sin función, tiene su función. Sólo él, en sus productos más maduros y más consecuentes, proyecta la imagen de la represión total y no la ideología de ésta. En cuanto imagen irreconciliada de la realidad, se hace incommensurable con ésta. Protesta con ello contra la injusticia de la sentencia justa. Los procedimientos técnicos que lo convierten objetivamente en imagen de la sociedad represiva son más progresistas que aquellos procedimientos de la reproducción en masa que conforme a la época van más allá de la nueva música para servir voluntariamente a la sociedad represiva. La reproducción en masa y la producción tallada sobre ésta son modernas en la aceptación de esquemas industriales, sobre todo de difusión. Pero esta modernidad no afecta a los productos en absoluto. Someten a sus oyentes a los más recientes métodos de psicotecnia y propaganda y ellos mismos están contruidos propagandísticamente, peto precisamente por ello están ligados a lo siempre igual de la tradición pulverizada. La irremediable fatiga de los compositores seriales no sabe nada de los elegantes procedimientos de los agentes comerciales de la música ligera. Tanto más lejos alcanza en cambio la racionalidad de las obras de su esfuerzo pasado de moda. La contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción se hace también manifiesta como la contradicción entre las relaciones de producción y los productos. Progreso y reacción han perdido su sentido unívoco de tanto como han crecido los antagonismos. Es posible incluso que pintar un cuadro o escribir un cuarteto vayan a la zaga de la división del trabajo y el método de experimentación técnica en el cine, pero la objetiva configuración técnica del cuadro y del cuarteto conserva la posibilidad del cine, que hoy día no es sino sabotada por el modo

social de su producción. Por quiméricamente que esté cerrada sobre sí y problemática que sea en su cerrazón, su «racionalidad» es superior a la racionalización de la producción cinematográfica. Ésta manipula objetos predeterminados -de antemano ya pasados- y los deja resignadamente en su exterioridad, sin intervenir en el objeto mismo más que de modo meramente intermitente. Sin embargo, con los reflejos que la fotografía deja caer impotente sobre los objetos reproducidos Picasso construye los suyos, que desafían a aquéllos. Lo mismo sucede con las composiciones dodecafónicas. En su laberinto puede hibernar todo lo que huye de la época glaciaria que irrumpe: «La obra de arte», escribió hace cuarenta años el Schönberg expresionista, «es un laberinto, la entrada y salida de todos cuyos puntos sabe el experto sin que lo guíe un hilo rojo. Cuanto más intrincadas y retorcidas las calles, tanto más seguro recorre él cualquier camino hacia la meta. Las sendas falsas, si es que tal hubiera en la obra de arte, lo orientan correctamente, y cada recodo, por divergente que sea, lo pone en relación con la dirección del contenido esencial»³⁶. Pero para que el laberinto fuese habitable habría que eliminar de nuevo el hilo rojo a que el enemigo se atiene, mientras que «el experto» observa «que el labefinto está marcado» y pone en evidencia «la claridad provista por las indicaciones del camino como expediente de astucia campesina». «Esta aritmética de mercachifle no tiene en común con la obra de arte nada más que las fórmulas... El experto se vuelve tranquilamente y ve cómo se revela la venganza a una justicia superior: un error de cálculo»³⁷. Si los errores de cálculo no son ajenos a la composición dodecafónica, ésta queda a merced de la justicia superior la mayoría de las veces precisamente allí donde más exacta es. En otras palabras: no cabe esperar en una hibernación más que si la música se emancipa también incluso del dodecafonismo. Pero esto no por medio de una recaída en la irracionalidad que la precedió y que hoy día debería estar a cada instante cruzada por los postulados de la escritura rigurosa creados por el dodecafonismo, sino por el hecho de que el dodecafonismo debería ser absorbido por el libre componer, sus reglas por la espontaneidad del oído crítico. Únicamente en el dodecafonismo puede la música

³⁶ Arnold SCHÖNBERG, «Aphorismen» [«Aforismos»], en *Die Musik [La música]* 9, 1909(10), p. 160 (fascículo 21; primer fascículo de agosto).

³⁷ Schönberg, *op. cit.*, *ibid.*

aprender a ser dueña de sí, pero sólo si no se rinde a él. El carácter de modelo didáctico de esas últimas obras de Schönberg se debía a la calidad de la técnica misma. Lo que aparece como ámbito de sus normas es meramente el desfiladero de la disciplina a través del cual debe pasar toda música que no quiera ser víctima de la maldición de la contingencia, pero la tierra prometida de su objetividad hace ya mucho tiempo que no existe. Krenek ha comparado con razón el dodecafonismo con las reglas del contrapunto riguroso abstraídas por Palestrina, hasta hoy la mejor escuela de composición. Tal comparación implica también la oposición a la pretensión normativa. Lo que distingue a las reglas didácticas de las normas estéticas es la imposibilidad de satisfacerlas consistentemente. La imposibilidad enciende el motor del esfuerzo por aprender. Éste debe malograrse y las reglas deben, a su vez, olvidarse para producir frutos. De hecho, el sistema teórico del contrapunto riguroso ofrece la más exacta analogía con las antinomias de la composición dodecafónica. Sus tareas, sobre todo los de la llamada tercera especie*, son en principio insolubles para el oído moderno: solubles sólo mediante trucos. Pues las reglas escolásticas han derivado de un pensamiento polifónico de una índole que no conoce sucesiones según grados armónicos y puede contentarse con el comentario de un espacio armónico definido por muy pocos acordes una y otra vez recurrentes. Pero de los trescientos cincuenta años de experiencia específicamente armónica no se puede prescindir. El estudiante que hoy día se entrega a tareas de escritura rigurosa, al mismo tiempo impone necesariamente a ésta *desiderata* armónicos: los de una sucesión de acordes plena de sentido. Ambas cosas son incompatibles, y las soluciones meramente parecen hallarse satisfactorias allí donde el contrabando

* El contrapunto «en especies» fue un sistema ideado por el compositor y teórico austriaco Johann Joseph Fux (1660-1741) para adquirir facilidad contrapuntística de una maneta progresiva. Se daba al estudiante las notas de una parte o línea entera (el *cantus firmus* o «canto fijo»), a las que primero debía añadir otra parte de idéntica longitud en notas, luego dos (o tres) notas contra cada una, en el siguiente paso cuatro (o más) contra cada nota, más tarde una parte sincopada (nota contra nota pero alternándose) y, finalmente, una combinación de todas estas maneras, con lo que la parte añadida toma un carácter libre y florido. El contrapunto «en especies» y el contrapunto invetible (aquel en el que dos, tres o más partes podían aparecer invertidas, es decir, con una de ellas como la parte superior) se consideran contrapunto riguroso o estricto, en oposición al contrapunto libre [N. del T.J.].

armónico se ha introducido fraudulentamente a través de las barreras de la prohibición. Así como Bach olvidó esas prohibiciones y en lugar de eso obligó a la polifonía a la legitimación del bajo continuo, así la auténtica indiferencia entre vertical y horizontal sólo tendrá lugar cuando la composición establezca en cada instante, alerta y crítica, la unidad de ambas dimensiones. Una perspectiva sólo se da cuando la composición ya no se deja preestablecer nada por las series y las reglas y se reserva impertérrita la libertad de acción. Pero, precisamente por eso, el dodecafonismo es su maestra no tanto por lo que permite como por lo que prohíbe. El derecho didáctico del dodecafonismo, su brutal rigor como instrumento de la libertad, surge verdaderamente en esa otra música contemporánea que ignora tal rigor. El dodecafonismo es polémico no menos que didáctico. Hace ya mucho tiempo que no se trata de las cuestiones que pusieron en movimiento a la nueva música contra la postwagneriana, de auténtico o inauténtico, patético o realista, programático o «absoluto», sino de la transmisión de los criterios técnicos frente a la barbarie rampante. Si el dodecafonismo pone un dique contra ésta, ya ha hecho bastante, aun cuando no entre todavía en el reino de la libertad. Por lo menos dispone instrucciones contra la complicidad, aunque sus instrucciones pueden también ser ya usadas en pro de la complicidad, a tal punto están todos de acuerdo. Pero, samaritano despiadado, apuntala con mano firme la experiencia musical a punto de desmoronarse.

No se agota, sin embargo, en esto. Degrada el material sonoro, antes de que las series lo estructuren, a un sustrato amorfo, en sí totalmente indeterminado, al cual luego el sujeto compositor interpuesto impone su sistema de reglas y legalidades. Pero el carácter abstracto de estas reglas, así como de su sustrato, deriva del hecho de que el sujeto histórico no puede concordar con el elemento histórico del material más que en la región de las determinaciones más generales y por ello se eliminan todas las cualidades del material que van más allá de esta región. Sólo en la determinación numérica por medio de la serie coinciden la exigencia de una permutación constante -la susceptibilidad contra la repetición de tonos- que aparece históricamente en el material de la escala cromática y la voluntad de dominio musical de la naturaleza en cuanto organización exhaustiva del material. Es esta reconciliación abstracta la que en el material sometido acaba por oponer al sujeto el sistema de reglas autocreado en cuanto poder alienado, hostil y domi-

nante. Degrada al sujeto a esclavo del «material», en cuanto **compeli** dio vacío de las reglas, en el instante en que el sujeto ha sometido **com** pletamente a sí, es decir, a su razón matemática, el material. Con **esto**, sin embargo, en la fase estática alcanzada por la música se reproduce una vez más la contradicción. El sujeto no puede resignarse a su sometimiento a su identidad abstracta en el material. Pues en el dodecafonismo la suya, en cuanto razón objetiva de los acontecimientos, se impone ciegamente, más allá de la voluntad de los sujetos y, por tanto, en último término, como sinrazón. En otras palabras, la razón objetiva del sistema no se puede reconstituir en el fenómeno sensible de la música, tal como éste únicamente se presenta en la experiencia concreta. La exactitud de la música dodecafónica no se puede «oír» -éste es el nombre más simple para ese momento de lo sin sentido en ella- inmediatamente. Lo único perceptible es el hecho de que impera la coerción del sistema, pero ésta ni se hace transparente en la lógica concreta de lo musicalmente individual ni permite que lo individual se desarrolle por sí mismo en la dirección que ella quiere. Pero esto mueve al sujeto a librarse una vez más de su material, y esta liberación constituye la tendencia más íntima del estilo tardío de Schönberg. Por cierto que la indiferenciación, del material forzada por el cálculo serial implicaba precisamente la mala abstracción que luego el sujeto musical experimenta como autoalienación. Pero es al mismo tiempo, gracias a esa indiferenciación, como el sujeto escapa a la imbricación con el material natural, también como dominio de la naturaleza, en que previamente había consistido la historia musical. En su consumada alienación por el dodecafonismo, el sujeto ha visto destruida contra su voluntad la totalidad estética contra la que en la fase expresionista él se había rebelado en vano, para en vano reconstruirla luego mediante el dodecafonismo. El lenguaje musical se disocia en fragmentos. Pero en ellos el sujeto puede aparecer mediatamente, en sentido goethiano «significativamente», mientras que los corchetes de la totalidad material lo mantenían prisionero. En su horror al lenguaje alienado de la música que ya no es el suyo propio, reconquista su autodeterminación, no la orgánica, sino la de las intenciones agregadas. La música se hace consciente de sí misma en cuanto el conocimiento que de siempre ha sido la gran música. Schönberg habló en una ocasión contra el calor animal de la música y contra la quejicosidad. Sólo la última fase de la música, en la que, por así decir, aislado y más allá del abismo del silen-

ció, el sujeto se comunica precisamente mediante la enajenación total de su lenguaje, justifica esa frialdad que, en cuanto funcionamiento mecánicamente cerrado, meramente llevaba a la corrupción. Justifica al mismo tiempo el soberbio dominio de Schönberg sobre la serie frente a la manera circumspecta en que Webern se sumerge en la serie por amor de la unidad de la obra. Schönberg se distancia de tal proximidad al material. La suya es la frialdad de la evasión tal como él la exalta a la altura del *Segundo cuarteto* como «aire de otro planeta»*. El material indiferente del dodecafonismo se hace ahora indiferente para el compositor. Éste se sustrae a la fascinación de la dialéctica material. La soberanía con que trata el material no tiene meramente rasgos administrativos. Contiene la renuncia a la necesidad estética, a esa totalidad que se instala en total exterioridad con el dodecafonismo. Es más, su misma exterioridad se convierte en medio de la renuncia. Precisamente porque el material exteriorizado ya no le dice **nada**, lo obliga él a significar lo que él quiere, y las fisuras, sobre todo la flagrante contradicción entre la mecánica dodecafónica y la expresión, se convierten para él en cifras de tal significación. Aun así permanece en una tradición. Ésta aproxima entre sí las obras tardías de la gran música. «Las cesuras..., las interrupciones súbitas que caracterizan más que ninguna otra cosa al último Beethoven, son esos momentos de erupción; la obra calla cuando se la abandona, y vuelve su concavidad hacia fuera; sólo entonces se agrega el fragmento siguiente, confinado en su lugar por mandato de la subjetividad que irrumpe y ligada al precedente venga lo que viniere; pues el secreto está entre ellos y no se deja evocar más que en la figura que forman juntos. Esto aclara el contrasentido de que al último Beethoven se lo llame subjetivo y objetivo al mismo tiempo. Objetivo es el paisaje fragmentario, subjetiva la luz en la que únicamente se abrasa. Él no opera la síntesis armónica de éstos. La desgarrar, como fuerza de disociación, en el tiempo, para quizá conservarla en la eternidad. En la historia del arte las obras tardías son las catástrofes»¹⁸. Lo que Goethe atribuía a la edad, el retroceso gradual

* Cfr. el primer verso del poema *Entrückung*, de Stefan George, puesto en el cuarto y último movimiento del *Cuarteto para cuerdas n.º 2*, en *fa sostenido menor*, op. 10 (vid. *supra* nota del traductor, p. 91) [N. del T.J.

¹⁸ T. W. ADORNO, «Spatstil Beethovens.» [«El estilo tardío de Beethoven»], en *Der Auf-
takt* [La anacrusa], año 17, Praga, 1937, p. 67 (fascículo 5/6) (ahora también en *Moments
musicaux* [Momentos musicales], cit., p. 17).

de la apariencia, se llama, en conceptos del arte, indiferenciación del material. En el último Beethoven las áridas convenciones a través de las cuales pasa, por así decir, espasmódicamente la corriente positiva desempeñan precisamente el mismo papel que el sistema dodecafónico en las últimas obras de Schönberg. Pero desde el comienzo del dodecafonismo la indiferenciación del material se dejó sentir como tendencia a la disociación. Desde que existe el dodecafonismo, existe una larga serie de «obras secundarias», arreglos, piezas, que renuncian al dodecafonismo o que lo ponen al servicio de determinados fines y, por así decir, lo hacen funcional. Frente a las acorazadas composiciones dodecafónicas desde el *Quinteto para instrumentos de viento* hasta el *Concierto para violín*, se encuentran los *parenga* que, sin embargo, únicamente por su número adquieren un peso específico. Schönberg instrumentó obras de Bach y Brahms, reelaboró a fondo el *Concierto en si bemol mayor* de Haendel. Además de algunas piezas para coro, «tonales» son la *Suite para cuerdas*, el *Kol Nidrei* y la *Segunda sinfonía de cámara*. La *Música para el acompañamiento de una escena cinematográfica* es funcional; la ópera *De hoy a mañana* y no pocos coros propenden por lo menos a esta tendencia. Hay razones para suponer que durante toda su vida Schönberg gustó de cometer herejías contra el «estilo» cuya inexorabilidad deriva de él mismo. La cronología de su producción es rica en interferencias. Los tonales *Gurrelieder* no fueron concluidos hasta 1911, la época de *Die glückliche Hand*. Precisamente grandes concepciones como *La escala de Jacob* y *Moisés y Aarón* lo acompañan durante décadas: no conoce la urgencia por concluir la obra¹⁹. Es éste un ritmo de producción sin duda posible en la literatura.

¹⁹ «Para los grandes las obras concluidas pesan menos que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a su vida. Para el genio, cualquier cesura, los duros reveses de fortuna lo mismo que el dulce sueño, se integran en la laboriosidad de su taller. Y el círculo mágico de éste él lo traza en el fragmento. "El genio es laboriosidad"» (Walter BENJAMÍN, *Schriften* [Escritos], Frankfurt am Main, 1955, vol. 1, p. 518 [ed. esp.: *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 18 s.]. - Sin embargo, no se ha de pasar por alto que en la resistencia de Schönberg a concluir las obras más grandiosamente planeadas operan también motivos distintos a ese feliz: la tendencia a la destrucción con la que él tan a menudo atenta... ICM las propias obras, la inconsciente pero profundamente eficaz desconfianza hacia la posibilidad de «obras maestras» hoy día y lo problemático de los propios textos, que es imposible que se le ocultara.

tura, pero difícilmente en la música, salvo en las fases tardías de Beethoven y de Wagner. Como es sabido, el joven Schönberg se vio obligado a ganarse la vida instrumentando operetas. Valdría la pena buscar esas partituras desaparecidas, no meramente porque cabe suponer que en ellas no pudo reprimirse totalmente como compositor, sino ante todo también porque posiblemente atestiguan ya esa contratendencia que en las «obras secundarias» de la época tardía, precisamente, por tanto, del perfecto dominio del material, se presenta de una manera cada vez más nítida. Difícilmente es por azar que todas las obras secundarias tardías tengan una cosa en común: un espíritu más reconciliador en relación con el público. La inexorabilidad de Schönberg y su talante reconciliador están en la más profunda relación recíproca. La música inexorable representa la verdad social contra la sociedad. La reconciliadora reconoce el derecho a la música que la sociedad, aunque falsa, aún posee, así como ésta, aunque falsa, se reproduce y con ello aduce objetivamente, por el hecho de sobrevivir, elementos de su propia verdad. En cuanto representante del conocimiento estético más progresista, Schönberg toca los límites de éste, a saber: que el derecho de la verdad de éste abole el derecho aún inherente a la mala necesidad. Este conocimiento constituye la sustancia de sus obras secundarias. La diferenciación del material permite que ambas exigencias converjan intermitentemente. La tonalidad se adapta también a la construcción total, y para el último Schönberg ya no es en absoluto decisivo con qué compone. Aquel para quien el procedimiento significa todo y el material nada puede también servirse de lo que ha pasado y, por tanto, ello mismo abierto a la consciencia encadenada de los consumidores. Sólo que, por supuesto, esta consciencia encadenada es, a su vez, lo bastante fina de oído para cerrarse en cuanto la intervención compositiva se ocupa verdaderamente del material desgastado. Su apetito no se interesa tanto por el material como tal, sino por el vestigio que el mercado ha dejado de él y que es precisamente destruido, pues también en las obras secundarias de Schönberg el material se reduce a nudo vehículo del significado que él le confiere. Lo que le capacita para ello, esa «soberanía», es su fuerza de olvidar. En nada quizá se distingue Schönberg tan radicalmente de todos los demás compositores como en la capacidad para una y otra vez, con cada vuelco de su procedimiento, rechazar y negar lo que antes poseía. La rebelión contra el carácter posesivo de la experiencia ha de considerarse entre los más pro-

fundos impulsos de su expresionismo. La *Primera sinfonía de cámara*, con la preponderancia de las maderas, los ultraexigentes solos de cuerdas, las comprimidas líneas superpuestas, suena como si Schönberg nunca hubiera dominado en absoluto la orquesta wagneriana que rotunda y luminosa llena todavía las *Canciones op. 8*. En fin, las piezas que inauguran una fase nueva, es decir, las *Piezas para piano op. 11* en cuanto mensajeras de la atonalidad y más tarde el vals del *Op. 23* en cuanto modelo dodecafónico, muestran la más grandiosa torpeza. Tales piezas se oponen agresivamente a la rutina y a esa ominosa manera de hacer música buena de la que en Alemania, desde Mendelssohn, cayeron una y otra vez víctimas precisamente los compositores responsables. La espontaneidad de la concepción musical elimina todo lo preestablecido, rechaza todo lo de siempre sabido y sólo admite la coerción de la imaginación. Únicamente esta fuerza de olvidar, afín a ese momento bárbaro de la hostilidad hacia el arte que por la inmediatez de la reacción pone a cada instante en cuestión las mediaciones de la cultura musical, contrapesa el dominio magistral de la técnica y salva para ella la tradición. Pues la tradición es la presencia de lo olvidado y la vigilancia de Schönberg es tan grande que ella misma crea incluso una técnica del olvido. Hoy día capacita a Schönberg para emplear las series dodecafónicas repetitivas en composiciones fuertemente progresistas o utilizar la tonalidad en construcciones de índole serial. Basta sólo con comparar tipos tan afines como las *Piezas para piano op. 19* de Schönberg y los *Movimientos para cuarteto op. 5* de Webern para darse cuenta de la soberanía schónbergiana. Mientras Webern liga las miniaturas expresionistas mediante el más sutil trabajo motivico, Schönberg, que había desarrollado todos los artificios motivicos, los abandona y se deja llevar con los ojos cerrados por los sonidos que se suceden. En el olvido la subjetividad trasciende finalmente de manera inconmensurable la consecuencia y la exactitud de la obra que consiste en el recuerdo omnipresente de sí misma. La fuerza del olvido se ha conservado en el Schönberg tardío. Él reniega de la fidelidad por él fundada a esa omnipotencia del material. Rompe con la evidencia directamente presente, cerrada, de la obra que la estética clásica había designado con el nombre de lo simbólico y a la que en verdad nunca ha correspondido ningún compás suyo. Como artista, reconquista para los hombres la libertad del arte. El compositor dialéctico impone un alto a la dialéctica.

Con la hostilidad hacia el arte la obra de arte se aproxima al conocimiento. Desde el principio, la música de Schönberg gira en torno a éste, y de siempre fue esto más que la disonancia lo que chocó a todos: de ahí las protestas de intelectualismo. La obra de arte cerrada no conocía, sino que hacía desaparecer en sí al conocimiento. Hacía de sí un objeto de mera «intuición» y llenaba todas las brechas a través de las cuales el pensamiento podía escapar al dato inmediato del objeto estético. Con ello la obra de arte tradicional se privó a sí misma del pensamiento, de la referencia perentoria a lo que ella misma no es. Era ciega como, según la doctrina de Kant, la intuición aconceptual. El hecho de que deba ser intuitiva disimula ya la superación de la brecha entre sujeto y objeto en cuya articulación consiste el conocimiento: la intuitividad misma del arte es su apatencia. Sólo la obra de arte trastornada abandona con su cerrazón la intuitividad y con ésta, la apariencia. Se plantea como objeto del pensamiento y participa del pensamiento mismo: se convierte en medio del sujeto cuyas intenciones vehicula y mantiene, mientras que en la cerrada, según la intención, el sujeto se sumerge. La obra de arte cerrada asume el punto de vista de la identidad de sujeto y objeto. En su disgregación, la identidad se revela como apariencia y el derecho del conocimiento, que contrasta recíprocamente a sujeto y objeto, como el mayor, como el moral. La nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia configuración la contradicción en la que se encuentra con respecto a la realidad. En tal actitud se aguza hasta convertirse en conocimiento. Ya el arte tradicional conoce tanto más cuanto más profundamente acuña las contradicciones de su propia materia y da con ello testimonio de las contradicciones del mundo en el que está. Su profundidad es la del juicio sobre el mal. Pero aquello por lo que, en cuanto conocimiento, juzga es la forma estética. Sólo cuando se la mide por la posibilidad de su allanamiento es la contradicción no meramente registrada sino conocida. En el acto de conocimiento que el arte consuma representa su forma una crítica de la contradicción por cuanto indica la posibilidad de su reconciliación y, con ello, lo contingente, superable, no absoluto en la contradicción. Por supuesto, al mismo tiempo, la forma se convierte con ello también en el momento en el que el acto de conocimiento se detiene. En cuanto realización de lo posible, el arte siempre ha renegado también de la realidad de la contradicción a la que se refería. Pero su carácter de conocimiento se hace radical en el ins-

tante en que ya no se contenta con ello. Éste es el umbral del nuevo arte. Éste las aprehende tan profundamente, que sus propias contradicciones ya no se dejan allanar. Eleva a tal punto la idea de la forma, que ante ella lo estéticamente realizado debe declararse insolvente. El nuevo arte deja estar la contradicción y pone al descubierto la árida roca primitiva de sus categorías de juicio -la forma-. Rechaza la dignidad del juez y retorna a la posición de la acusación que únicamente puede ser reconciliada por la realidad. Sólo en la obra fragmentaria, que renuncia a sí misma, se libera el contenido crítico⁴⁰. Por supuesto, sólo en la disgregación de la cerrada y no en la superposición indistinta de doctrina e imagen tal como la contienen las obras de arte arcaicas. Pues sólo en el reino de la necesidad, monadológicamente representado por las obras de arte cerradas, puede el arte apoderarse de esa fuerza de objetividad que en último término lo hace capaz del conocimiento. La razón de tal objetividad es que la disciplina impuesta por la obra de arte cerrada al sujeto transmite la exigencia objetiva de toda la sociedad, de la cual ésta sabe tan poco como el sujeto. Se eleva críticamente a evidencia en el mismo instante en que el sujeto transgrede la disciplina. Éste es un acto de la verdad meramente si encierra en sí la exigencia social que él niega. Si cede, el sujeto abandona el espacio vacío de la obra a lo socialmente posible. En el último Schönberg se anuncia esto. La liquidación del arte -de la obra de arte cerrada- se con-

⁴⁰ El concepto benjaminiano de obra de arte «aurática» concuerda en gran parte con el de cerrada. El aura es la adherencia ininterrumpida de las partes al todo que constituye la obra de arte cerrada. La teoría de Benjamín resalta el aspecto filosófico-histórico del objeto, el concepto de obra de arte cerrada el fundamento estético. Pero éste permite deducciones que la filosofía de la historia no extrae sin más. Aquello en que, a saber, se convierte la obra de arte aurática o cerrada en su disgregación depende de la relación de su propia disgregación con el conocimiento. Si permanece ciega e inconsciente, cae en el arte de masas de la reproducción técnica. El hecho de que en ésta floten por doquier como fantasmas los restos del aura no es un destino meramente externo, sino expresión de la ciega obstinación de las obras, la cual, por supuesto, resulta de su aprisionamiento en las actuales relaciones de dominio. Pero, en cuanto conocimiento, la obra de arte deviene crítica y fragmentaria. Schönberg y Picasso, Joyce y Kafka, incluso Proust, coinciden sobre lo que hoy día tiene oportunidad de sobrevivir en las obras de arte. Y esto permite quizás a su vez la especulación filosófico-histórica. La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la

vierte en cuestionamiento estético, y la indiferenciación misma del material comporta la renuncia a esa identidad de contenido y apariencia en que terminaba la idea tradicional del arte. El papel que desempeña el coro en el Schönberg tardío es el signo visible de tal cesión al conocimiento. El sujeto sacrifica la intuitividad de la obra, la empuja a convertirse en doctrina y sabiduría proverbial y se entiende como representante de una comunidad inexistente. Algo análogo son los cánones del último Beethoven y eso arroja luz sobre la praxis canónica de esas obras schönbergianas. Los textos corales son de índole totalmente meditativa, crudamente conceptuales. Lo más instructivo con respecto a la tendencia que pertenece a la música misma son rasgos excéntricos como el empleo de extranjerismos antipoéticos o el empleo de citas literarias como en *La escala de Jacob*. A esto corresponde la contracción, producida por el dodecafonismo, del sentido en la obra misma. Pues lo que constituye el «sentido» de la música, incluida la libre atonalidad, no es otra cosa que la coherencia. Schönberg llegó al punto de definir directamente la teoría compositiva como teoría de la coherencia musical, y a esto aspira todo lo que en música puede con razón llamarse pleno de sentido, pues, en cuanto individualidad, va más allá de sí y se refiere al todo, del mismo modo que, a la inversa, el todo encierra en sí la exigencia determinada de eso individual. Tal irradiación de los momentos estéticos parciales más allá de sí mismos mientras al mismo tiempo permanecen por entero en el espacio de la obra de arte es percibida como sentido de la obra de arte; como sentido estético: como más que la apariencia y, al mismo tiempo, como nada más que ésta. En otras palabras, como totalidad de la apariencia. Si el análisis técnico demuestra que el momento descolante de la falta de sentido es constitutivo del dodecafonismo, esto comporta no meramente la crítica al dodecafonismo de que la obra de arte total, enteramente construida, es decir, enteramente «coherente», entra en conflicto con su propia idea, sino que, en virtud de la incipiente falta de sentido, se manifiesta la cerrazón inmanente de la obra. Esta consiste en, precisamente, la coherencia constitutiva del sentido. Tras su eliminación, la música se convierte en protesta. Lo que inexorable se hace aquí legible en las constelaciones tecnológicas, se había anunciado en la era de la libre atonalidad con la potencia de la explosión, afín al dadaísmo, en las verdaderamente inconmensurables obras juveniles de Ernst Krenek, sobre todo su *Segunda sinfonía*. Es la rebelión de la

música contra su sentido. En estas obras la coherencia es la negación de la coherencia, y su triunfo reside en el hecho de que la música demuestra ser contrapartida del lenguaje verbal, pues puede hablar precisamente en cuanto privada de sentido, mientras que todas las obras de arte musicales cerradas se sitúan bajo el signo de la pseudomorfosis con el lenguaje verbal. Toda la música orgánica ha surgido del *stile recitativo*. Desde el comienzo imitó al habla. Hoy día, la emancipación de la música es sinónima de su emancipación con respecto al lenguaje verbal, y es ésta la que resplandece en la destrucción del «sentido». Pero, ante todo, se refiere a la expresión. Los teóricos neoobjetivistas tenían, por lo esencial, la restitución de la música «absoluta» y su depuración del elemento expresivo romántico-subjetivo. Lo que de verdad ocurre es la disociación de sentido y expresión. Así como es la falta de sentido lo que confiere a esas piezas de Krenek la expresión más potente, la de la catástrofe objetiva, así los caracteres expresivos introducidos en las piezas dodecafónicas más recientes señalan la liberación de la expresión con respecto a la consistencia del lenguaje. La subjetividad, en la música tradicional vehículo de la expresión, no es el último sustrato de ésta, como tampoco el «sujeto», sustrato de todo el arte hasta hoy, es ya el hombre. Lo mismo que el final, así el origen de la música va más allá del reino de las intenciones, el del sentido y la subjetividad. Es de índole gestual y está estrechamente emparentado con el del llanto. Es el gesto de soltar. La tensión de la musculatura facial, esa tensión que, cuando en la acción el rostro se vuelve hacia el mundo en torno, lo aísla al mismo tiempo de éste, cede. La música y el llanto abren los labios y liberan al hombre crispado. El sentimentalismo de la música inferior recuerda, bajo una forma perversa, lo que la música superior, bajo la verdadera, al margen de la locura, puede precisamente concebir: la reconciliación. El hombre que se deja arrastrar al llanto y a una música que ya no se le asemeja en nada deja al mismo refluir en sí la corriente de lo que él mismo no es y que estaba represado detrás del dique del mundo de las cosas. Con su llanto lo mismo que con su canto penetra en la realidad alienada. «Fluya la lágrima, la tierra me recobra»*: la música se comporta de este modo. Así recobra la tierra a Eurídice. El gesto de los que tetornan, no el sentimiento del que espera,

* Cfr. Johann Wolfgang GOETHE, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 26 [N. del T.J.

describe la expresión de toda la música aunque sea en un mundo que merece la muerte.

En la potencialidad de la última fase de la música se anuncia un cambio de su posición. Ya no es expresión y copia de algo interior, sino una actitud ante la realidad, a la que reconoce por cuanto ya no la reconcilia en la imagen. Con ello se transforma, pese al extremo aislamiento, su carácter social. La música tradicional, con la independización de sus tareas y técnicas, se había separado de la base social y convertido en «autónoma». El hecho de que su evolución autónoma refleje la social nunca pudo inferirse en ella tan simple e indubitablemente como, por ejemplo, en la de la novela. A la música como tal no meramente le falta el contenido inequívocamente objetual, sino que, cuanto con más pureza elabora ella sus leyes formales y se abandona a éstas, tanto más se impermeabiliza en primer lugar a la representación manifiesta de la sociedad en la que tiene su enclave. Precisamente a esta impermeabilización debe su popularidad social. Es ideología en la medida en que se afirma como un ser-en-sí ontológico más allá de las tensiones sociales. Sólo como el sueño matutino del rumor del día se hacía eco incluso la música de Beethoven, cima de la burguesa, del tumulto y del ideal de los años heroicos de esa clase, y no la audición sensible, sino sólo el conocimiento conceptualmente mediado de los elementos y de su configuración, se asegura del contenido social de la gran música. La cruda asignación a clases y grupos es meramente asertiva y no se invierte sino demasiado fácilmente en la majadería de la persecución del formalismo que estigmatiza como decadencia burguesa lo que se niega a hacerle el juego a la sociedad establecida y endosa la dignidad de la democracia popular a la escoria de la composición burguesa, patético peluche del romanticismo tardío. Hasta hoy la música sólo ha existido como un producto de la clase burguesa que al mismo tiempo incorpora y registra estéticamente en su cesura y configuración a toda la sociedad. En esto música tradicional y emancipada son de esencia idéntica. El feudalismo no produjo casi nunca «su» música, sino que siempre se la hizo proveer por la burguesía urbana, y al proletariado, en cuanto mero objeto de dominación de la sociedad global, se le ha impedido constituirse, tanto en razón de su propia constitución acuñada por la represión como de su posición en el sistema, como sujeto musical: sólo en la realización de la libertad, sin sujeción a ningún dominio, lo habría conseguido. En la actualidad es

absolutamente dudosa la existencia de otra música que la burguesa. Por el contrario, la pertenencia a una clase de los compositores individuales, o incluso su clasificación como grandes o pequeños burgueses, es tan indiferente como si se quisiera deducir algo de la esencia de la nueva música a partir de la recepción social, en la que apenas se distinguirá entre los autores más divergentes como Schönberg, Stravinski o Hindemith. Además, la mayor parte de las veces las convicciones políticas privadas de los autores están meramente en la más contingente y fútil conexión con el contenido de las obras. El desplazamiento del contenido social en la nueva música radical, que en su recepción se expresa de modo meramente negativo, como huida del concierto, no se ha de buscar en su toma de partido, sino que, en cuanto microcosmos imperturbable de la antagonista constitución humana, hoy día atraviesa desde dentro esos muros que la autonomía estética había levantado con tanto cuidado. El sentido de clase de la música tradicional era proclamar, a través de su compacta inmanencia formal, lo mismo que a través de lo agradable de la fachada: que, en esencia, no había clases. La nueva música, que no puede arbitrariamente intervenir por sí misma en la lucha sin vulnerar con ello su propia consistencia, como bien saben sus enemigos, toma contra su voluntad posición en ella al renunciar al engaño de la armonía que se ha hecho insostenible frente a la realidad que marcha hacia la catástrofe. El aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social, pues, por su pura calidad y tanto más vigorosamente cuanto más pura, hace que ésta aparezca, señala el desorden social en lugar de volatilizarlo en el engaño de una humanidad ya presente. Ya no es ideología. En esto coincide, por su segregación, con un gran cambio social. En la fase actual, en la que los aparatos de producción y de dominio se funden entre sí, la cuestión de la mediación entre infraestructura y superestructura comienza —lo mismo que todas las mediaciones sociales— a envejecer en su conjunto. Las obras de arte son, como todos los sedimentos del espíritu objetivo, la cosa misma. Son la esencia social oculta, citada como manifestación. Sin duda puede uno preguntarse si jamás en general ha sido el arte esa copia mediada de la realidad como la cual trató de legitimarse ante el poder del mundo, y no quizá siempre una actitud de resistencia a este mundo, a su poder. Esto podría ayudar a explicar que, pese a toda la autonomía, la dialéctica del arte no sea cerrada, que su historia no sea una mera sucesión de problemas y soluciones.

Cabe suponer como el afán más íntimo de las obras el de precisamente sustraerse a la dialéctica a la que obedecen. Las obras reaccionan al dolor de la coerción dialéctica. Ésta es para ellas la enfermedad incurable que el arte ha contraído por obra de la necesidad. La legalidad formal de la obra que deriva de la dialéctica material corta ésta al mismo tiempo. La dialéctica queda interrumpida. Pero interrumpida no por otra cosa que la realidad con la que se relaciona, es decir, por la sociedad misma. Mientras que las obras de arte casi nunca imitan a ésta y sus autores además no tienen necesidad de saber nada de ella, los gestos de las obras de arte son respuestas objetivas a constelaciones sociales objetivas, no pocas veces adaptadas a las necesidades de los consumidores, más a menudo en contradicción con éstas, pero nunca suficientemente circunscritas por ellas. Cada interrupción de la continuidad del procedimiento, cada olvido, cada nuevo arranque, significa un modo de reacción a la sociedad. Pero tanto más precisamente responde la obra de arte a su heteronomía cuanto más se aparta del mundo. No en la solución de sus problemas y ni siquiera necesariamente en la elección de los problemas mismos refleja la obra de arte sobre la sociedad. Pero afronta de modo tenso el horror de la historia. Ora insiste en él, ora lo olvida. Cede y se endurece. Se mantiene o renuncia a sí a fin de chasquear al destino. La objetividad de la obra de arte es la fijación de tales instantes. Las obras de arte son como los visajes de los niños que las campanadas del reloj obligan a perpetuarse*. La técnica integral de composición no nació ni del pensamiento en el Estado integral ni del de la superación de éste. Es, empero, un intento de afrontar la realidad y absorber ese terror pánico al que el Estado integral correspondía. La inhumanidad del arte debe sobrepasar a la del mundo por mor de lo humano. Las obras de arte tratan de resolver los enigmas que el mundo plantea para enredar a los hombres. El mundo es la Esfinge, el artista, su Edipo cegado, y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta de éste que arroja a la Esfinge al abismo. De este modo se enfrenta todo arte a la mitología. En su «material» natural está siempre ya contenida la «respuesta», la única posible y correcta, pero indis-

tintamente. Darla, expresar lo que ya es ahí y cumplir el precepto de lo multívoco mediante lo único que de siempre se halla en ese precepto, es, al mismo tiempo, lo nuevo que va más allá de lo viejo satisfaciéndolo. En esto, en esbozar una y otra vez esquemas de lo conocido para lo nunca sido, consiste toda la seriedad de la técnica artística. Pero es tanto mayor porque sin embargo hoy día la alienación inherente a la consistencia de la técnica artística forma el contenido mismo de la obra de arte. Los *shocks* de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. A datan el mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. Si en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros. A esta última experiencia por la que la música mecánica pasa a cada hora tiende espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella.

* Adorno alude a la superstición popular alemana según la cual, cuando un niño se asusta por el sonido de las campanas de un reloj, se queda para toda la vida con esa mueca de espanto en el rostro [N. del 57].

Stravinski y la restauración

Nada ayuda querer reapropiarse, por así decir sustancialmente, concepciones del mundo pasadas, es decir, introducirse firmemente en uno de estos modos de concepción, como, p. ej., convertirse al catolicismo, tal como por causa del arte han hecho muchos en los últimos tiempos, a fin de fijar su ánimo y hacer que la delimitación determinada de su representación se convierta para sí mismo en algo que sea en y para sí.

Hegel, *Estética, II'*

La invención histórica de Stravinski y su séquito ha cedido a la tentación de, mediante procedimientos estilísticos, restituir a la música su esencia obligatoria. Si el proceso de racionalización de la música, de su dominación integral de su material, coincidía con el de su subjetivación, Stravinski resaltó críticamente en ésta, por mor de la autoridad organizativa, lo que parece un momento de arbitrariedad. El progreso de la música hacia la total libertad del sujeto se representa, según la pauta misma de lo establecido, como irracional en la medida en que, con el lenguaje musical englobante, disuelve la lógica aprehensible de la coherencia superficial. La vieja aporía filosófica de que el sujeto en cuanto portador de racionalidad objetiva resulta inseparable del individuo en su contingencia, cuyas marcas truncan la consecución de tal racionalidad, acaba por cargársela a la música, la cual, en realidad, nunca había llevado a la lógica pura. El espíritu de autores como Stravinski reacciona violentamente contra el movimiento no

* Cfr. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, cit., pp. 443 s. [N. del T.J.

visiblemente determinado por lo general; propiamente hablando, contra todo vestigio de lo socialmente inaprehendido. Consiste su empeño en restaurar con ostentación la autenticidad de la música: imprimirle desde el exterior el carácter de lo confirmado, engalanarla con la violencia del no-poder-ser-más-que-así-y-no-de-otra-manera. La música de la escuela de Viena espera participar de la misma violencia mediante la inmersión ilimitada en sí misma, la organización íntegral: rechaza, sin embargo, su manifestación ostentosa. Ella misma consumación, quiere que el oyente participe en su consumación, no ser vivida *a posteriori* de manera meramente reactiva. Como no involucra al oyente, la consciencia de Stravinski la denuncia como impotente y contingente. Él renuncia al autodesarrollo riguroso de la esencia en favor del aspecto riguroso del fenómeno, de su fuerza de persuasión. La aparición de la música no ha de tolerar ninguna contradicción. En su juventud Hindemith formuló esto en una ocasión enérgicamente: imaginaba un estilo en el que todos deberían escribir de manera idéntica, como había ocurrido en la época de Bach o Mozart. Como teórico, incluso hoy día sigue ese programa de nivelación. La agudeza artística y la refinada maestría de Stravinski han estado desde los inicios radicalmente libres de tal ingenuidad. Su intento de restauración lo emprendió sin el resentimiento del impulso a la nivelación, con consciencia de lo problemático, de lo juglaresco, urbana y determinante de la cosa misma de cabo a rabo, lo cual quizá se olvide a la vista de las lustrosas partituras que hoy día pergeña. Su objetivismo pesa, por tanto, bastante más que el de todos los que se orientan por él, ya que comprende esencialmente la propia negatividad. Pese a todo, no hay ninguna duda de que su obra, *hostil al sueño*, está inspirada por el sueño de la autenticidad, un *horror vacui*, el miedo a la banalidad de lo que ya no encuentra ninguna resonancia social y está encadenado a la suerte efímera de lo inditv13uaI-En Stravinski sigue operando obstinadamente el deseo deradolescente de convertirse en un clásico válido, conservado, no en un mero moderno, cuya sustancia se consume en la controversia de las tendencias y que se olvida pronto. En tal manera de reaccionar se ha de reconocer el respeto no iluminado y la impotencia de las esperanzas a él anexas -pues ningún artista tiene ningún poder de decisión sobre lo que'ha de sobrevivir-, tanto como que indiscutiblemente, sin embargo a su base, hay una experiencia que quien menos puede negar es quien sabe de la imposibilidad de la restauración. Incluso la

canción más perfecta de Antón Webern es inferior en autenticidad a la más sencilla pieza del *Viaje de invierno*; aun en su logro extremo, denota, por así decir, un estado de consciencia asumido como incondicionado. Encuentra la objetivación más adecuada. Pero no es ésta la que decide sobre la objetividad del contenido, sobre la verdad o no verdad del estado de consciencia mismo. Stravinski apunta directamente a ella, no al logro de la expresión de la situación, que él, antes que fijar, preferiría abarcar con la mirada. A sus oídos la música más progresista no suena como si hubiera estado ahí desde el comienzo de los tiempos, y es así como él quiere que la música suene. La crítica de tal meta resulta de la comprensión de los grados de su realización.

Él ha desdeñado la vía fácil a la autenticidad. Ésa habría sido la académica, la limitada al repertorio aprobado del idioma musical que se formó durante los siglos XVIII y XIX y que para la consciencia burguesa a la que pertenece ha adquirido el *cachetas*, lo evidente y «natural». El alumno de aquel Rimski-Korsakov que corregía la armonía de Mussorgski según las reglas del conservatorio, se rebeló contra el *atélier* como en pintura sólo un *fauve*¹. Para el sentido *stravinskiano* de la perentoriedad las pretensiones de aquellas reglas eran insostenibles por cuanto se refutaban a sí mismas al poner el consenso transmitido por la educación en *etflugar de la violencia palpitante* que la tonalidad ejercía en los tiempos heroicos de la burguesía. La rutina del lenguaje musical, la impregnación de cada una de sus fórmulas con intenciones, él no se las representaba como garantía de autenticidad, sino como su desgaste². La autenticidad relajada hay que eliminarla

¹ «Toute réflexion faite, le *Sacre* est encore une "oeuvre fauve", une oeuvre fauve organisée» [«Bien mirado, la *Consagración* es una "obra fauve", una obra fauve organizada» (Jean COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin* [El gallo y el arlequín], París, 1918, p. 64).

² Nietzsche reconoció pronto que el material musical estaba impregnado de intenciones, lo mismo que la potencial contradicción entre intención y material. «La música no está en y para sí tan plena de significado para nuestro interior, no es tan profundamente excitante que pueda pasar por el lenguaje *inmediato* del sentimiento, sino que su antiquísima asociación con la poesía puso tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en la modulación del sonido, que ahora nos *figuramos* que habla directamente a lo interior y proviene de lo interior. La música dramática sólo es posible cuando el arte de los sonidos ha conquistado un inmenso campo de recursos simbólicos, a través de la canción, la ópera y centenares de tentativas de pintura mediante sonidos. La "música absoluta" es o bien forma en sí, en el estado tosco de la música en que en general complice el sonido sometido a medida temporal y con diversas intensidades, o bien el sim-

por mor de la eficacia de su propio principio. Ello se produce mediante la supresión de las intenciones. De ahí, por así decir de la mirada inmediata sobre la *hylé* musical, espera él la perentoriedad. La afinidad con la fenomenología filosófica estrictamente contemporánea es incuestionable. La renuncia a todo psicologismo, la reducción al puro fenómeno tal como éste se da en cuanto tal, debe abrir la región de un ser indubitable, «auténtico». Aquí como allí, el recelo contra lo no original -en lo más profundo el presentimiento de la contradicción entre la sociedad real y su ideología— induce a hipostasiar como verdad el

bolismo de las formas que ya le habla a la comprensión sin poesía, después de que ambas artes estuvieran asociadas durante una larga evolución y finalmente la forma musical haya quedado enteramente entretejida con hilos conceptuales y sentimentales. Hombres que se han quedado atrás en la evolución de la música pueden sentir de manera puramente formalista la misma pieza musical donde los avanzados lo entienden todo simbólicamente. En sí ninguna música es profunda y plena de significado, no habla de la "voluntad", de la "cosa en sí"; esto el intelecto sólo ha podido figurárselo en una época que había conquistado todo el petímetro de la vida anterior para el simbolismo musical. El intelecto mismo es el único que *introdujo* esta significación en los sonidos, del mismo modo que en las relaciones de líneas y masas de la arquitectura puso una significación que en sí es, sin embargo, enteramente extraña a las leyes mecánicas» (Friedrich NIETZSCHE, *Werke in drei Bänden [Obras en tres volúmenes]*, ed. Karl Schlechta, vol. 1, Munich, 1954, p. 573); *Menschliches, Allzumenschliches*, vol. 1, afor. 215 [ed. esp.: *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 1996, vol. 1, pp. 141 s.]). Aquí la separación entre el sonido y lo «introducido» se sigue pensando mecánicamente. El «en sí» postulado por Nietzsche es ficticio: toda la música moderna se constituye como portadora de significado, tiene su ser meramente en el ser-más-que-sólo-sonido y no puede, por tanto, descomponerse en ilusión y realidad. También Nietzsche, pues, concibe demasiado linealmente el concepto de progreso musical como psicologización creciente. Puesto que el material mismo es ya espíritu, la dialéctica de la música se mueve entre el polo objetivo y el subjetivo, y en modo alguno corresponde a éste, abstractamente, el rango superior. La psicologización de la música a costa de la lógica de su estructura ha demostrado ser frágil y ha envejecido. La psicología musical de Ernst Kurth se ha esforzado por determinar menos crudamente lo «introducido» con categorías fenomenológicas y de la teoría de la *Gestalt*, pero con ello ha caído en el extremo opuesto de una representación idealista de un animismo musical universal que simplemente niega el elemento heterogéneo, material, del sonido musical, o, más bien, lo abandona a la disciplina de la «psicología de los sonidos» y limita desde el principio la teotía musical al reino de las intenciones. Con ello, pese a toda la sutileza de su entendimiento del lenguaje musical, se ha impedido la comprensión de decisivos componentes básicos de la dialéctica musical. El material espiritual-musical contiene, necesariamente, un estrato sin intenciones, algo de la «naturaleza» que, por supuesto, no cabría sacar a la luz como tal.

«resto», que queda tras la sustracción de lo presuntamente introducido. Aquí como allí, el espíritu es prisionero de la ilusión de que puede escaparse, en su propia esfera, la del pensamiento y el arte, a la maldición de set metamente espíritu, reflexionarlo el ser mismo; aquí como allí, la contraposición inmediata entre «cosa» y reflexión espiritual >, V es convertida en lo absoluto y, por tanto, el producto es investido por el sujeto con la dignidad de lo natural. En los dos casos se trata de la ^ revuelta quimérica de la cultura contra su propia esencia como cul- * «tura. Esta revuelta Stravinski la emprende no meramente en el juego ! . t» con fiadamente estético con la barbarie, sino en la hosca suspensión ^ de lo que en música se llamaba cultura, de la obra de arte humana- < ") mente elocuente. Lo atrae allí donde la música, relegada con respecto al sujeto burgués desarrollado, funciona como privada de intención y estimula movimientos corporales en lugar de seguir significando: allí donde los significados están tan ritualizados que no se los experimenta ^ como sentido específico del acto musical. El ideal estético es el de la consumación incuestionada. Lo mismo que para Frank Wedekind en I' sus piezas circenses, para él el «arte corporal» se transforma en consigna. j ; .

Empieza como compositor oficial del ballet ruso. Desde *Petrushka* sus partituras diseñan gestos y pasos y se apartan cada vez más de la simpatía con el personaje dramático. Se delimitan especializadamente, en contraste extremo con aquella exigencia comprensiva que, incluso en sus obras más arriesgadas, la escuela de Schönberg comparte con el Beethoven de la *Heroica*. Consciente de la imposibilidad del intento de mediante la espiritualización sobrepasar los límites de la capacidad artesanalmente definida, Stravinski paga astutamente su tributo a la división del trabajo denunciada por Schönberg en la ideología de *Die glückliche Hand*. Opera aquí, junto con la mentalidad contemporánea del especialista, un elemento antiideológico: realizar su tarea precisa; no, como decía Mahler, construir un mundo con todos los medios de la técnica. Como cuta contra la división del trabajo, él propone llevarla al extremo y así gastar una broma a la cultura basada en ella. De la especialización hace él la especialidad del *music hall*, las *variétés* el circo, tal como ésta es glorificada en *Parade* Cocteau y Satie^p> pero ya anunciada en *Petrushka*. La creación estética acaba por convertirse en aquello para lo que ya se preparaba en el impresionismo. *tour de force*, ruptura de la fuerza de gravedad, espejismo je algo imposible mediantrla intensificación máxima del entrenamiento especial.

De hecho, la armonía de Stravinski se mantiene siempre en suspensión y se sustrae a la gravitación de la progresión escalonada de los acordes. La obsesión y la perfección sin significado del acróbata, la falta de libertad de quien repite siempre lo mismo hasta que logra lo más arriesgado, representa, sin intención, objetivamente, el dominio desarrollado, la soberanía, la libertad con respecto a la coerción natural, que al mismo tiempo son desmentidos como ideología en cuanto se afirman a sí mismos. El logro ciegamente infinito, por así decir sustraído a las antinomias estéticas, del acto acrobático es celebrado como osada utopía de alguien que, en virtud de la división del trabajo y la reificación extremas, sobrepasa los límites burgueses. La falta de intenciones pasa por promesa de cumplimiento de toda intención. *Petrushka*, «neopresionista» en cuanto al estilo, se compone de innumerables juegos de prestidigitación, desde el zumbido de segundas detalladamente compuesto de la feria hasta la imitación butlesca de toda la música rechazada por la cultura oficial. Procede de la atmósfera del cabaré literario-artesanal. Aun manteniéndose fiel al elemento apócrifo de éste, al mismo tiempo Stravinski se sublevó contra lo que en él había de narcisistamente elevado, de alma payasesca, el aura de la bohemia, y contra esta misma llevó a cabo la desdenosa demolición de lo interior que el esmerado número de cabaré inaugura. La tendencia se dirige de la artesanía, que considera al alma una mercancía, a la negación del alma en la protesta contra el carácter de mercancía: a la prestación de juramento de la música a la *physis*, a su reducción a la apariencia que asume significado objetivo en cuanto por sí misma renuncia a significar. No sin razón comparó Egon Wellesz* *Petrushka* con el *Pierrot* schönbergiano. Los temas, de idéntico nombre, se tocan en la idea, entonces ya algo tanda, de la transfiguración neorromántica del payaso, cuya tragedia anuncia la creciente impotencia de la subjetividad, mientras al mismo tiempo la condenada subjetividad conserva irónicamente su primacía; *Pierrot* y *Petrushka*, como también el *Eulenspiegel* strausiano, que tan perceptiblemente suena un par de veces en el ballet de

* Egon (Joseph) Wellesz (1885-1974): compositor y musicólogo austriaco. Fue alumno de Schönberg y Adler, y amigo de Webern. Desde 1938 vivió en Inglaterra. Compuso sinfonías, óperas y música de cámara en estilos y con técnicas diferentes. Investigó la ópera veneciana, la música barroca vienesa y la himnica bizantina. Fue el primer biógrafo de Schönberg [N. del T.J.

Stravinski, sobreviven a su propia decadencia. Pero las líneas históricas de la nueva música se separan en el tratamiento del payaso trágico³. En Schönberg todo se concentra en la subjetividad solitaria, que se repliega sobre sí misma. Toda la tercera parte esboza un «retorno» a una vitrea tierra de nadie en cuya atmósfera cristalina e inerte el sujeto, por así decir, trascendental, liberado de los enredos de lo empírico, se reencuentra en un plano imaginario. A esto sirve no menos que el texto la complejidad de la música, que, con la expresión de seguridad de un naufrago, traza la imagen de una esperanza desesperada. Tal *pathos* es totalmente ajeno al *Petrushka* de Stravinski. No carece éste ciertamente de rasgos subjetivos, pero la música se pone antes del lado de quienes se burlan del maltratado que de éste y, en consecuencia, al final la inmortalidad del payaso no se convierte para la colectividad en reconciliación, sino en siniestra amenaza. En Stravinski la subjetividad asume el carácter de la víctima, pero —y aquí se mofa él de la tradición del arte humanista— la música no se identifica con ella, sino con la instancia destructora. Mediante la liquidación de la víctima, se priva de las intenciones, de la propia subjetividad.

Bajo la envoltura neorromántica, tal giro contra el sujeto ya se consuma en *Petrushka*. Largos pasajes, la mayoría salvo el segundo cuadro, son simplificados en cuanto al contenido musical, en contradicción con la complicada psicología de este muñeco llamado a una vida engañosa, también en cuanto a la técnica con un tratamiento orquestal extraordinariamente sutil. La simplicidad corresponde a la actitud que la música adopta frente a su objeción, la del divertido espectador de las escenas de feria, representación de una impresión estilizada del tumulto, con el fondo de ese placer provocativo que al cansado de la diferenciación le produce lo que desprecia, más o menos como los intelectuales europeos gustaban con ingenuidad atildada del cine y de la novela policíaca y se preparaban así para su propia función en la cultura de masas.

³ El Stravinski temprano estaba, como entonces Cocteau decía abiertamente, mucho más marcado por Schönberg de lo que hoy día se admite en la disputa de las escuelas. En las *Canciones japonesas* y en muchos detalles de la *Consagración*, sobre todo de la introducción, la influencia es evidente. Pero se la podría remontar hasta *Petrushka*. El aspecto de la partitura en los últimos compases antes de la famosa danza rusa del primer cuadro, por ejemplo, después del número 32, especialmente a partir del cuarto compás, sería difícilmente concebible sin las *Piezas para orquesta*, op. 16, de Schönberg.

En tal vanidoso sufrimiento derivado del saber está ya implícito un momento de autoextinción del espectador. Así como éste desaparece, por así decir, en los sonidos del carrusel y se disfraza de niño para de este modo librarse de la carga de la vida cotidiana racional tanto como de su propia psicología, así se deshace de su yo y busca la felicidad en la identificación con esa multitud inarticulada descrita por Le Bon, de cuya *imago* forma parte la batahola⁴. Pero con ello toma el partido de los que ríen: a la música, que considera a *Petrushka* como sujeto estético, una existencia inútil se le antoja cómica. La categoría fundamental de *Petrushka* es la de lo grotesco, tal como la partitura la utiliza a menudo como indicación de expresión para los vientos a solo: la categoría de lo particular distorsionado, liquidado. En esto se manifiesta la incipiente desintegración del sujeto mismo. En *Petrushka* lo grotesco es lo característico, los melismas gastados, tediosos, que únicamente contrastan con la gigantesca armonía de la totalidad acústica: el negativo de la gigantesca atpa neorromántica. Cuando se encuentra algo subjetivo, se lo encuentra depravado, sentimentalmente *kitsch* o *gaga*. Se lo evoca como algo ello mismo ya mecánico, reificado, en cierto modo muerto. Los vientos en los que se manifiesta suenan como un otganillo: apoteosis de la música ratonera⁵, del mismo modo que las

* Gustave Le Bon (1841-1931): médico y sociólogo francés, fundamentalmente conocido como divulgador de las primeras, todavía imprecisas, nociones de psicología colectiva [N. del T.J].

⁴ Aquí es donde quizás haya que buscarse lo ruso de Stravinski, la mayor parte de las veces considerado equivocadamente como su carácter distintivo. Hace ya mucho que se observó que la lírica de Mussorgski se distingue de la canción alemana por la ausencia de sujeto poético: que cada poema es considerado como las atías por los compositores de óperas, no desde la unidad de la expresión compositiva inmediata, sino de un modo que distancia y objetiva cualquier expresión. El artista no coincide con el sujeto lírico. En la Rusia esencialmente preburguesa la categoría de sujeto no estaba tan firmemente anclada como en los países occidentales. Lo insólito sobre todo de Dostoiévski deriva de la no identidad del yo consigo mismo: ninguno de los hermanos Karamazov es un «carácter». El tardoburgués Stravinski se sirve de tal presubjetividad para, finalmente, legitimar la disgregación del sujeto.

⁵ Técnicamente, la música tatonera se obtiene mediante una determinada clase de conducción por octavas o séptimas de las melodías de las maderas, sobre todo, los clarinetes, a menudo a gran distancia. Stravinski ha conservado esta manera de escribir, como medio de privación premeditada del alma, una vez condenado ya el propósito grotesco, por ejemplo, en los *Círculos misteriosos de las adolescentes* de la *Consagración*, a partir del número 94 en adelante.

cuerdas son pervertidas hasta el escarnio*, privadas del sonido del alma. Las imágenes de la música mecánica producen el *shock* de una modernidad pasada y degradada a lo pueril. Se convierte, como más tarde en los surrealistas, en la puerta abierta para la entrada del pasado primigenio. El organillo antes oído funciona como un *deja vu* acústico, como una reminiscencia. De repente, como a un golpe de varita mágica, la *imago* de lo caduco, de lo decadente, ha de transformarse en el remedo de la disgregación. El protofenómeno del movimiento espiritual llevado a cabo por Stravinski consiste en que convierte bajo cuerda el organillo en el órgano de Bach, en lo cual su ingenio metafísico puede remitirse a la semejanza entre ambos, al precio de la vida que el sonido debe pagar para purificarse de las intenciones. Toda la música hasta hoy ha debido saldar el sonido de la vinculación colectiva con el acto de violencia contra el sujeto, con la entronización de algo mecánico como autoridad.

La consagración de la primavera, la obra más famosa y la más progresista desde el punto de vista del material, fue concebida, según su autobiografía, mientras trabajaba en *Petrushka*. No por casualidad. Pese a toda la diferencia estilística entre el ballet culinariamente elaborado y el tumultuoso, ambos tienen en común el núcleo, el sacrificio antihumanista a la colectividad: sacrificio sin tragedia, ofrecido no a la imagen naciente del hombre, sino a la ciega confirmación de un estado que la víctima misma reconoce, sea mediante la autoburla, sea mediante la autoextinción. Este motivo, que determina por entero el comportamiento de la música, abandona el envoltorio juguetón de *Petrushka* para manifestarse en la *Consagración* con una gravedad sangrante. Pertenecía a los años en que empezó a llamarse primitivos a los salvajes, a la esfera de Frazer y Lévy-Bruhl, también de *Tótem y tabú*. Con ello en Francia no se pretende contraponer de ningún modo el mundo prehistórico a la civilización. Más bien se «indaga», con un desapego positivista que tan bien se aviene con la distancia que la música de Stravinski toma con respecto a los horrores que ocurren sobre la escena y que ella acompaña sin comentarios. «Ces hommes crédules», escribió Cocteau de la juventud prehistórica de la *Consagración* en la mejor tradición ilustrada y con cierta condescendencia, «s'imaginent que le sacrifie d'une jeune

* Juego de palabras intaducible entre *Streicher* («cuerdas») y *Streich* («escarnio») [N. del T.J].

filie élue entre toutes est nécessaire á ce que le printemps tecomence»*. La música dice de entrada: así era, y toma posición tan poco como Flaubert en *Mudante Bovary*. Se observa el horror con cierta complacencia, pero no se lo transfigura, sino que se lo presenta sin paliativos. De Schönberg se acepta la práctica de, en principio, no resolver la disonancia. Eso es lo que constituye el aspecto de bolchevismo cultural de los *Cuadros de la Rusia pagana*. Cuando la vanguardia se declaró adepta a la escultura negra, el *telos* reaccionario del movimiento estaba completamente oculto: el recurso a la protohistoria parecía servir antes a la emancipación del arte oprimido que a su reglamentación. Aun hoy ha de tenerse en cuenta la diferencia entre esos manifiestos anticulturales y el fascismo cultural si no se quiere perder de vista el doble sentido dialéctico del intento de Stravinski. Éste se apoya en el liberalismo lo mismo que Nietzsche. La crítica cultural presupone cierta sustancialidad de la cultura; prospera bajo su protección y recibe de ella el derecho a expresarse sin escrúpulos como algo ello mismo espiritual, aunque acabe por volverse contra el espíritu. El sacrificio humano, en el cual se anuncia la creciente preponderancia de la colectividad, se conjura por la insuficiencia de la condición individual en sí misma, y precisamente la representación salvaje de lo salvaje no satisface meramente, como le reprocha el filisteo, la necesidad de estímulos romántico-civilizadores, sino también el anhelo del final de la apariencia social, el impulso hacia la verdad por debajo de las mediaciones y los enmascaramientos burgueses de la violencia. En tal mentalidad está presente la herencia precisamente de la revolución burguesa. En cambio, el fascismo, que literalmente liquida la cultura liberal junto con sus críticos, precisamente por ello no puede tolerar la expresión de lo bárbaro. No por nada Hitler y Rosenberg** zanjaron las controversias culturales en el seno de su propio par-

* «Esos hombres crédulos se imaginan que el sacrificio de una joven elegida entre todas es necesario para que la primavera vuelva a empezar» [N. del T.J.]

* Cocteau, *op. cit.*, p. 63.

** Alfred Rosenberg (1893-1946): teórico y político alemán. En 1919 se adhirió al nacionalsocialismo, del que se convertiría en su principal teórico intentando dotarlo de «bases filosóficas y culturales» y desarrollando, en la estela de Gobineau y H. S. Chamberlain, el mito del racismo. Desde 1921 fue redactor jefe del *Observador popular* (órgano propagandístico escrito del partido nazi), desde 1930 diputado, desde 1933 jefe del servicio de asuntos exteriores del Partido y desde 1941 ministro del Reich para los territorios ocupados en el Este. Condenado a muerte por el tribunal de Nuremberg, fue ahorcado el 16 de octubre de 1946 [N. del T.J.]

tido contra el ala intelectual nacional-bolchevique en favor del sueño pequeñoburgués de las columnas templarias, la noble sencillez y la muda grandeza*. *La consagración de la primavera* habría sido inejecutable en el Tercer Reich de los innumerables sacrificios humanos, y caía en desgracia quienquiera que se atrevía a incluir inmediatamente la barbarie de la praxis en la ideología. Junto con ésta, la barbarie alemana -así es posible que se lo imaginara Nietzsche- habría quizás exterminado, sin mentiras, la barbarie misma. Pese a todo ello, sin embargo, son inconfundibles la afinidad de la *Consagración* con el asunto, su gauguinismo, las simpatías de quien, como cuenta Cocteau, escandalizaba a los jugadores de Montecarlo revistiéndose los ornamentos de un rey negro. La obra, de hecho, no meramente se hace eco del estrépito de la guerra que se avecinaba, sino que se complace sin rebozo en la ruda suntuosidad, algo que bien podía comprenderse en el París de los *Valses nobles y sentimentales*. La presión de la cultura burguesa reificada empuja a buscar refugio en el fantasma de la naturaleza, el cual acaba por revelarse como mensajero de la opresión absoluta. Los nervios estéticos vibran ante el regreso a la edad de piedra.

En cuanto pieza virtuosista de la regresión, *La consagración de la primavera* es el intento de dominarla mediante su copia, no simplemente de abandonarse a ella. Este impulso participa de la influencia indescriptiblemente vasta de la pieza especializada sobre la siguiente generación de músicos: no meramente afirmaba como *up to date* la involución del lenguaje musical y del estado de consciencia conforme a ella, sino que, al mismo tiempo, prometía resistirse a la presentida liquidación del sujeto al hacer de él su propia causa o, al menos, al registrarlo artísticamente como puede hacerlo un observador superior e imparcial. La imitación de los salvajes ha de evitar, con magia prodigioso-objetivista, sucumbir a lo temido. Como ya en los comienzos, en *Petrushka* el montaje con fragmentos se debe a un procedimiento de organización ingeniosa, se realiza en todas partes mediante trucos técnicos, de manera que toda regresión en la obra de Stravinski, precisamente como copia que no olvida ningún instante del auto-control estético, está manipulada. En la *Consagración* el efecto de lo

* «La noble sencillez y la muda grandeza» es la fórmula en que Winckelmann resumía los valores del antiguo arte griego [N. del T.J.]

prehistórico lo produce un principio artístico de selección⁷ y estilización aplicado sin escrúpulos. Mediante el rechazo de la manera neorromántica de componer melodías, de la sacarina de *El caballero de la rosa*, contra la cual hubieron de rebelarse con la máxima violencia los artistas más sensibles en tomo a 1910⁸, se convierten en tabú

⁷ El concepto de renuncia es fundamental en toda la obra de Stravinski y constituye sin rodeos la unidad de todas las fases. «Chaque nouvelle oeuvre... est un exemple de renoncement» [«Cada nueva obra... es un ejemplo de renuncia»] (Cocteau, *op. cit.*, p. 39). La ambigüedad del concepto de *renoncement* es el vehículo de toda la estética de esa esfera. Los apologetas de Stravinski lo emplean en el sentido de la afirmación de Valéry según la cual a un artista se lo ha de valorar por la calidad de sus *refus*. En su universalidad formal, esto resulta incontestable y cabe aplicarlo tanto a la escuela de Viena, la prohibición implícita de la consonancia, la simetría y la melodía ininterrumpida en las voces superiores, como a las cambiantes ascesis de las escuelas occidentales. Pero el *renoncement* de Stravinski no es meramente abstención como renuncia a medios usados y problemáticos, sino también rechazo, la exclusión por principio de toda resolución o cumplimiento de algo que en la dinámica immanente del material musical se presenta como espera o aspiración. Cuando Webern dijo de Stravinski que, tras su conversión a la tonalidad, «la música se le había sustraído», caracterizó el irresistible proceso que convierte en miseria objetiva la pobreza elegida por uno mismo. No basta con reprochar a Stravinski desde un punto de vista ingenuo-tecnológico todo lo que le falta. En la medida en que las carencias derivan del principio estilístico mismo, eso no sería esencialmente diferente de aquella crítica de la escuela de Viena que se lamenta del predominio de las «cacofonías», sino que lo que provoca el rechazo permanente en Stravinski se ha de señalar según el criterio de las reglas cada vez autoimpuestas. Hay que confrontarlo con la idea y no meramente con las omisiones deliberadas: la objeción de que el artista no hace lo que su principio no quiere sería impotente; sólo sería eficaz la de que lo querido se embrolla, deja que se seque el paisaje circundante y ello mismo carece de legitimación.

⁸ Ya antes de la Primera Guerra Mundial, el público se lamentaba de que los compositores no tuvieran «melodía». En Strauss perturbaba la técnica de la sorpresa permanente, que interrumpe la continuidad melódica para no conceder ésta más que ocasionalmente y de la manera más tosca y barata como compensación de la turbulencia. En Reger los perfiles melódicos desaparecen detrás de los acordes incesantemente interpuestos. En el Debussy maduro las melodías están, como en el laboratorio, reducidas a modelos de elementales combinaciones sonoras. Por fin Mahler, que se atiene al concepto tradicional de melodía más tenazmente que todos los demás, se convirtió precisamente por esto en enemigo de ellos. Se le reprocha banalidad de invención, así como lo violento de los largos arcos, no puramente derivado de la fuerza instintiva de los motivos. En paralelo con el Strauss de las partes conciliadoras, pagó exageradamente la extinción de la melodía romántica en el sentido del siglo XIX, y en verdad que era menester su ingenio para convertir tal exageración misma en medio compositivo de representación, en vehículo del sentido musical, nostalgia de su propia inconsumabilidad. La fuerza

toda melodía amplificadora y poco después toda esencia subjetiva que se desarrolle musicalmente. El material se limita, como en el impresionismo, a rudimentarias sucesiones de sonidos. Pero la atomización debussyana del motivo transforma desde un medio de encadenamiento sin fisuras de manchas sonoras a uno de desintegración de la progresión orgánica. Restos diseminados y escasos deben representar un bien prehistórico sin dueño ni sujeto, vestigios de reminiscencias filogenéticas: «petates mélodies qui arrivent du fond des siècles» [«Pequeñas melodías procedentes del fondo de los siglos»]. Las partículas melódicas que siempre se encuentran en la base de una sección de la *Consagración* son la mayor parte de las veces de índole diatónica, folclóricas en su cadencia, o simplemente extraídas de la escala cromática, como los quintillos de la escena final, sucesión nunca «atonal», enteramente libre, no referida a una escala preordenada. En ocasiones se trata de una elección limitada de los doce sonidos, como, por ejemplo, en el pentatonismo, como si los demás tonos fueran tabú y no se pudieran tocar: a propósito de la *Consagración* bien puede pensarse en aquel *delire de toucher* que Freud atribuye a la prohibición del incesto. El caso elemental de la variante rítmica en que consiste la repetición es el de que el motivo se construye de tal manera que, cuando recomienza sin pausa inmediatamente después de su conclusión, los

melódica de los compositores individuales no estaba en modo alguno agotada. Pero el hecho de que el curso armónico se desplazara históricamente cada vez más hacia el primer plano de la creación y la recepción musicales acabó por no permitir que en el pensamiento homofónico creciera proporcionalmente la dimensión melódica que anteriormente, desde el romanticismo temprano, había precisamente posibilitado los descubrimientos armónicos. De ahí la trivialidad ya de muchas figuras motivicas wagnerianas contra las que Schumann protestaba. Es como si la armonía cromática ya no sostuviera una melodía autónoma: si se aspira a ésta, como en el Schönberg temprano, se viene abajo el sistema tonal mismo. A los compositores, por lo demás, no les queda más que adelgazar la melodía hasta tal punto que se transforme en un mero valor de función armónica, o decretar con un acto de violencia expansiones melódicas que en el esquema armónico conservado parezcan arbitrarias. Stravinski extrajo la consecuencia de la primera posibilidad, la de Debussy: consciente de la debilidad de las sucesiones melódicas que propiamente hablando ya no lo son, anula el concepto de melodía enteramente en favor de recortados modelos primarios. Sólo Schönberg emancipó de verdad el *melos*, pero con ello también la dimensión armónica misma.

⁹ Cocteau, *op. cit.*, p. 64.

acentos caen sobre otras notas distintas a las del comienzo (*Juego del rapto*). A menudo, como los acentos, también las largas y las cortas se intercambian. Por todas partes las diferencias con respecto al modelo motivico parecen resultar de un mero lanzamiento de dados. En consecuencia, las células melódicas están bajo un hechizo: no condensadas, sino impedidas de desarrollarse. Domina así, aun en la obra más radical de Stravinski según la superficie sonora, una contradicción entre la moderación de la horizontal y la temeridad de la vertical que ya contiene en sí las condiciones para el restablecimiento de la tonalidad en cuanto el sistema de relaciones cuya estructura es más conforme a los melismas que a los acordes politónicos. Éstos tienen una función colorista, no constructiva, mientras que en Schönberg la emancipación de la armonía concernía desde el comienzo a la melodía, en la cual la séptima mayor y la novena menor son tratadas en plano de igualdad con los intervalos usuales. Sin embargo, aun armónicamente, no faltan en la *Consagración* incisos tonales, como la frase vetustamente modal de los metales en la *Danza de las adolescentes*. En conjunto, la armonía se halla muy próxima de lo que el Grupo de los Seis, después de la Primera Guerra Mundial, llamaba politonalidad. El modelo impresionista de la politonalidad es la interferencia de músicas espacialmente separadas en la feria. Stravinski comparte con Debussy esta idea: en la música francesa de en torno a 1910 desempeña un papel análogo al de la mandolina y la guitarra en el cubismo. Perteneció al mismo tiempo al tesoro motivico ruso: una de las óperas de Musorgski tiene por escenario una feria. Las ferias siguen existiendo apócrifamente en medio del orden cultural y hacen pensar en el nomadismo, en una situación no sedendaria, fija, sino preburguesa, cuyos rudimentos sirven ahora al tráfico económico. En el impresionismo la introducción de todo lo inexperimentado en la civilización burguesa se degusta primero con una sonrisa como su propio dinamismo, como «vida», pero luego se la reinterpreta como emociones arcaicas que atentán contra la vida del mismo principio burgués de individuación. Tal cambio de funciones se produce en Stravinski con respecto a Debussy. El pasaje armónicamente más tremebundo de la *Consagración*, la reinterpretación disonante de aquel tema modal de los vientos en las *Rondas de primavera*, compases 53 y 54, es un efecto de feria pánicamente elevado, no una liberación de la «vida ins-

tintiva de los sonidos». Consecuentemente, con el desarrollo armónico cae también la progresión armónica. Las notas pedal, que ya en *Petrushka* desempeñaban un gran papel como medios para la representación de una sonoridad circular en cierto modo intemporal, se convierten, totalmente disueltas en ritmos *ostinato* en principio exclusivo de la armonía. La argamasa armónico-rítmica del *ostinato*, permite, pese a toda la disonante aspereza, seguir fácilmente desde el comienzo. De ahí ha acabado por salir el aburrimiento normalizado de la típica música festiva desde la Primera Guerra Mundial, en la medida en que se pretende moderna. El especialista siempre se ha mostrado desinteresado por el contrapunto; de una manera bastante sintomática, el par de modestas combinaciones de temas en *Petrushka* está dispuesto de tal modo que apenas se perciba. Independientemente de los acordes politónicos como tales, ahora se pone en juego toda la polifonía. Los incisos contrapuntísticos no se dan ya más que de forma esporádica, la mayoría de las veces con montajes oblicuos de fragmentos temáticos. Problemas de la forma, en cuanto los de un todo en progresión, no aparecen en absoluto, y la construcción del todo está poco elaborada. Así, los tres pasajes rápidos *Juego del rapto*, *Danza de la tierra* y *Glorificación de la elegida*, con las voces principales fragmentarias en las maderas agudas, se parecen fatalmente. El concepto de especialidad encuentra su fórmula musical: de los elementos de la música sólo se admiten el de la marcada articulación de lo sucesivo, en un sentido él mismo sumamente especializado, y el coloi instrumental, sea como sonido expansivo o agresivo del *tutti*, sea como efecto colorista particular. Uno, entre los muchos procedimientos posibles, la yuxtaposición de complejos definidos por un arquetipo, es a partir de ahora elevado a la exclusividad.

Los imitadores de Stravinski no han estado a la altura del modelo porque carecen de su fuerza de renuncia, de *rennoncement*, del placer perverso de la privación. Él es moderno por lo que ya no puede soportar; propiamente hablando, por la aversión contra toda la sintaxis de la música. Carecen de esta susceptibilidad sus seguidores, con excepción quizás de Edgar Várese. La mayor amplitud de medios musicales que ellos, de origen inocuo, se permiten los priva, precisamente, de ese *airde* autenticidad por mor del cual eligieron a Stravinski. Sería instructiva la comparación de una imitación de la *Consagración* como

la *Ofrenda a Shiva* de Claude Delvincourt* con el original. La orgía sonora impresionista aparece aquí como corrosivo en el que la víctima se sumerge y mata su gusto. Por lo demás, ya entre Debussy y sus adeptos, como Dukas, existe una relación análoga. El gusto coincide en gran medida con la capacidad de renuncia a medios artísticos seductores. En esta negatividad consiste su verdad en cuanto la de la invención histórica, pero siempre también, al mismo tiempo, un elemento, en cuanto privativo, restrictivo¹⁰. La tradición de la música alemana, Schönberg incluido, se caracteriza, desde Beethoven, en el buen tanto como en el mal sentido, por la ausencia de gusto. La primacía de éste coincide en Stravinski con la «cosa». El efecto arcaico de la *Consagración* se debe a una censura musical, a un prohibirse todos los impulsos no compatibles con el principio de estilización. Pero la regresión artísticamente producida lleva luego a la tegresión de la composición misma, al empobrecimiento de los procedimientos, a la ruina de la técnica. Los partidarios de Stravinski suelen salir del aprieto proclamando a éste como rítmico y declarando que ha devuelto el honor a la dimensión rítmica sofocada por el pensamiento melódico-armónico y ha exhumado con ello los orígenes enterrados de la música, del mismo modo que los procedimientos de la *Consagración* querrían evocar los ritmos al mismo tiempo complejos y severamente disciplinados de ciertos ritos primitivos. Frente a esto, la escuela de Schönberg ha hecho

* Claude Delvincourt (1888-1954): compositor francés. Primero, alumno (de Widor entre otros); luego, director en el Conservatorio de París (1941); allí fundó durante la ocupación nazi la Orquesta de Cadetes a fin de salvar a sus alumnos de una deportación a Alemania. Además del ballet *Ofrenda a Shiva*, estrenado en Frankfurt el año 1927, compuso dramas musicales (*Edipo Rey*, *La mujer barbuda*, *Lucifer*, *El baile veneciano*) y otras obras orquestales (*Pamir*, *Serenata radiofónica*), música de cámara, etc. [N. del T.J.]

¹⁰ «Pero al gusto la profundidad de la cosa seguía siéndole inaccesible, pues tal profundidad no sólo reclama el sentido y reflexiones abstractas, sino la razón plena y el espíritu sólido, mientras que el gusto era remitido sólo a la superficie externa en la que pueden actuar los sentimientos y hacerse valer los principios unilaterales. Pero, por eso mismo, el llamado buen gusto teme todos los efectos más profundos, y calla allí donde se pone a debate la cosa y desaparecen las exterioridades y los accesorios» (Hegel, *Ásthetik*, cit. 1.ª parte, p. 44 [ed. esp.: *Estética*, cit., p. 29]). La contingencia de los «principios unilaterales», la hipostasiada susceptibilidad sensual, las idiosincrasias como reglas y el dictado del gusto son aspectos diferentes de un mismo estado de cosas.

valer, con razón, el hecho de que en Stravinski el concepto mismo de lo rítmico adoptado demasiado abstractamente por la mayoría, es restringido. Ciertamente es que la articulación rítmica como tal se presenta desnuda, pero a costa de todos los demás logros de la organización rítmica. No meramente falta la flexibilidad subjetivo-expresiva de la unidad temporal, que en Stravinski siempre se ha mantenido rígida desde la *Consagración*, sino también todas las relaciones rítmicas conectadas con la construcción, con la organización compositiva interna, con el «ritmo global» de la forma. El ritmo está subrayado, pero separado del contenido musical¹¹. No hay más, sino menos ritmo que allí donde no se lo fetichiza, es decir, sólo hay traslaciones de algo siempre idéntico y enteramente estático, un presentarse en el que lo nuevo es reemplazado por la irregularidad del retorno. Esto es evidente en la *Danza final de la elegida*, el sacrificio humano, donde los más complicados tipos de compás, que exigen de los directores actos de equilibrista¹², se

¹¹ La analogía formal entre el constructivismo dodecafónico y Stravinski se extiende también al ritmo, que en Schönberg y Berg a veces se independiza del contenido interválico-melódico y asume el papel del tema. Más esencial es, sin embargo, la diferencia: incluso allí donde la escuela de Schönberg opera con tales ritmos temáticos, éstos se llenan cada vez de contenido melódico y contrapuntístico, mientras que las proporciones rítmicas que en Stravinski ocupan el primer plano musical se exponen puramente en el sentido de efectos de pulsación y se refieren a melismas tan de floreo que aparecen como fines en sí mismos, no, por ejemplo, como articulación de líneas.

¹² La polémica de los partidarios de Stravinski contra la atonalidad de los países centroeuropeos gravita hacia el reproche de anarquía. Frente a esto, no es superflua la observación de que en el «rítmico» Stravinski la imagen de una objetividad inmutable la delinea ciertamente la identidad de todas las unidades temporales en un complejo dado; que, sin embargo, las modificaciones de los acentos producidas por las cambiantes indicaciones de compás no están en una relación evidente con la construcción; que podrían colocarse de una manera totalmente distinta; que bajo los *shocks* rítmicos se oculta lo que se reprocha a la atonalidad vienesa: el arbitrio. El efecto de las modificaciones es el de la irregularidad abstracta como tal, no el de los acontecimientos específicos de cada compás. Los *shocks* son efectos meramente supervisados por el gusro, cosa que sería lo último que el *habitus* de la música querría admitir. El momento subjetivo pervive en pura negatividad, en la convulsión irracional que responde al estímulo. Imitaciones de danzas exóticas, estas especies de compases compuestos siguen siendo, libremente inventados y desprovistos de todo sentido tradicional, un juego arbitrario, y su arbitrariedad, por supuesto, está en la más profunda conexión con el *habitus* de lo auténtico en toda la música de Stravinski. La *Consagración* contiene ya aquello por lo que más tarde se descompone la pretensión de autenticidad y que entrega a la música, puesto que ésta aspira a la potencia, a la impotencia.

suceden unos a otros en las más pequeñas subdivisiones temporales, únicamente a fin de inculcar a la bailarina y a los oyentes lo inalterablemente rígido con sacudidas convulsivas, *shocks*, que ningún estado de alarma puede anticipar. El concepto de *shock* se inserta en la unidad de la época. Pertenece al estrato básico de toda la nueva música, incluida la extremadamente distinta: de su significación para el Schönberg expresionista ya se ha hablado. Como causa social cabe suponer la desproporción, irresistiblemente aumentada en el industrialismo tardío, entre el cuerpo del hombre individual y las cosas y fuerzas de la civilización técnica que él tiene a su disposición sin que su sensorio, la posibilidad de la experiencia, haya podido dominar la desmesura desenfrenada mientras la forma individualista de organización de la sociedad excluya comportamientos colectivos que quizás estarían subjetivamente a la altura del estadio de las fuerzas objetivo-técnicas de producción. Mediante los *shocks* el individuo se da inmediatamente cuenta de su nulidad frente a la gigantesca máquina de todo el sistema. Desde el siglo XIX han dejado sus huellas en las obras de arte¹³; musicalmente, bien podría haber sido Berlioz el primero para cuya obra fueron esenciales. Pero todo depende de cómo la música produce vivencias de *shock*. En el Schönberg intermedio se defiende de éstas representándolas. En *Erwartung*, o en esa deformación terriblemente descompuesta del tipo del *scherzo* que se puede observar desde la *Lockung* del *Opus 6* hasta la segunda pieza para piano del *Opus 23*, gesticula, por así decir, como un hombre presa de una salvaje angustia. Pero éste logra, psicológicamente hablando, el estado de alarma: mientras el *shock* lo atraviesa y disocia la duración continua del estilo antiguo, él sigue siendo dueño de sí mismo, sujeto, y, por lo tanto, puede aún someter a su vida perseverante la sucesión de vivencias de *shock*, transformarlas heroicamente en elementos del propio lenguaje. En Stravinski no hay ni estado de alarma ni un yo que se resista, sino que se acepta que los *shocks* no pueden apropiarse. El sujeto musical renuncia a imponerse y se contenta con participar en la producción de sacudidas mediante reflejos. Se comporta literalmente como un herido grave, víctima de un accidente que no puede absorber y que, por eso, repite el esfuerzo desesperado de soñar. Lo que parece la absorción completa de los *shocks*, la

¹³ Cfr. Walter Benjamín, *Schrijien [Escritos]*, cit., vol. 1, pp. 426 ss. [ed. esp.: «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 9 ss.].

acomodación de la música a los golpes rítmicos provenientes del exterior, no es en verdad sino precisamente el signo de que la absorción ha fracasado. Éste es el engaño más íntimo del objetivismo: la aniquilación del sujeto mediante el *shockse* transfigura en la complexión estética como victoria del sujeto y, al mismo tiempo, como su superación por lo que es en sí.

La idea coreográfica del sacrificio impregna a la factura musical misma. En ella se extirpa, no sólo sobre el escenario, lo que en cuanto individuado se diferencia del colectivo. El aguijón polémico de Stravinski se aguzó con el creciente perfeccionamiento del estilo. En *Petrushka* el elemento de lo individuado aparecía bajo la forma de lo grotesco y era guiado por ésta¹⁴. En *La consagración de la primavera*

¹⁴ Socialmente, lo grotesco es, en general, la forma bajo la que lo alienado y avanzado se hace aceptable. El burgués está pronto a comprometerse con el arte moderno si éste, con su forma, le asegura a él mismo de que no hay que tomárselo en serio. El ejemplo más chocante de esto es el éxito popular de la lírica de Christian Morgenstern*. *Petrushka* tiene rasgos claros de tal conciliación, que recuerda al conferenciante que, mediante agudezas, reconcilia a sus oyentes con lo que les echa en cara. Esta función del humor tiene una gran prehistoria en la música. No sólo cabe pensar en Strauss y en la concepción de Beckmesser, sino en Mozart. Si se admite que a los compositores la disonancia les atraía desde mucho antes del comienzo del siglo XX y que sólo la convención les apartaba de los sonidos del dolor subjetivo, el *Sexteto para músicos de pueblo* conocido como la *Broma musical* cobra mucho más peso que el de un juguete excéntrico. Precisamente en Mozart, no solamente en el inicio del *Cuarteto en do mayor*, sino también en algunas de sus piezas para piano posteriores, puede documentarse la tendencia irresistible a la disonancia: su estilo desconcertaba a sus contemporáneos por la riqueza en disonancias. Quizá la emancipación de la disonancia no sea en general, como enseña la historia oficial de la música, el resultado de la evolución tardorromántica poswagneriana, sino que el deseo de ella como lado oscuro ha acompañado a toda la música butguesa desde Gesualdo y Bach, algo comparable, por ejemplo, al papel que en la historia de la *ratio* burguesa ha desempeñado secretamente el concepto de lo inconsciente. No se trata aquí de ninguna mera analogía, sino que la disonancia fue desde el principio vehículo semántico de todo lo que sucumbía al tabú del orden. Se hace garante del censurado movimiento de los instintos. En cuanto tensión, contiene tanto un momento libidinoso como el lamento por la renuncia. Eso explicaría la ira con que en todas partes se reacciona a la disonancia manifiesta. — El *Sexteto para músicos de pueblo* de Mozart aparece como una anticipación temprana precisamente de ese Stravinski que ha entrado en la consciencia general. * Christian Morgenstern (1871-1914): poeta alemán, autor de poemas humorísticos y satíricos (reunidos en un compendio titulado *Todos los poemas del ahorcado*) junto con otros de inspiración religiosa, además de numerosas traducciones de obras de, entre otros, Ibsen y Strindberg [N. del T.J].

ya no hay nada de lo que reírse. Nada quizá muestra tan claramente cómo en Stravinski modernismo y arcaísmo son dos aspectos de la misma cosa. Con la eliminación de lo inocuamente grotesco la obra se pone de parte de la vanguardia, del cubismo sobre todo. Pero esta modernidad se consigue por medio de un arcaísmo de cuño enteramente distinto de aquel arcaísmo «en estilo antiguo» todavía apreciado en la misma época, por Reger, por ejemplo. El entrelazamiento de música y civilización debe cortarse. Provocativamente, aquélla se convierte en símil de un estado del que se goza como estímulo precisamente en su contradicción con la civilización. Al asumir una actitud totémica, pretende una unidad indivisa, flogenéticamente determinada, de hombre y naturaleza, mientras, al mismo tiempo, sin embargo, el sistema se descubre en su principio central, el de la víctima, como el de dominación y, por tanto, a su vez, como en sí antagonista. Pero la negación del antagonismo es el truco ideológico en *La consagración de la primavera*. Así como el prestidigitador hace desaparecer a la bella muchacha en el teatro de *variétés*, así en la *Consagración* se escamotea al sujeto que debe llevar la carga de la religión natural. En otras palabras: no se llega a ninguna antítesis estética entre la víctima inmolada y la tribu, sino que la danza de la primera consume la identificación sin oposición, inmediata, con la segunda. El tema expone un conflicto tan poco como lo sopota el contexto de la música. La elegida baila hasta su propia muerte, como cuentan los antropólogos, por ejemplo, que los salvajes mueren efectivamente después de, sin saberlo, haber violado un tabú. De ella en cuanto ser individual no se refleja más que el reflejo inconsciente y contingente del dolor: según la organización interna, su danza a solo es, como todas las demás, una danza colectiva, una ronda, desprovista de toda dialéctica de lo universal y lo particular. La autenticidad se obtiene de modo subterfugio mediante la negación del polo subjetivo. Con la adopción del punto de vista colectivo, precisamente allí donde se ha derogado la agradable conformidad con la sociedad individualista, se produce, mediante un golpe de mano, una conformidad de segunda, y por supuesto sumamente desagradable, índole: la conformidad con una ciega sociedad integra, por así decir, de castrados y acéfalos. El estímulo individual que puso en movimiento tal arte deja sólo la negación de sí mismo, la disolución de la individuación; sin duda, ya el humor de *Petrushka*, y aun el burlesco en general, tendía en secreto a ello, pero ahora el oscuro impulso

se convierte en estridente fanfarria. La complacencia en el estado privado de sujeto por la música es sadomasoquista. Si el espectador no goza lisa y llanamente de la liquidación de la joven doncella, entonces se siente identificado con el colectivo y, él mismo víctima potencial de éste, piensa participar, precisamente por ello, en regresión mágica, de la fuerza colectiva. El rasgo sadomasoquista acompaña a la música de Stravinski en todas sus fases. Como única diferencia de esa complacencia, la *Consagración* tiene una cierta turbiedad tanto en su colorido global como en los caracteres musicales individuales. Sin embargo, ésta no expresa tanto la aflicción por un ritual mortal en verdad demencial como la disposición de ánimo de lo que está atado, de lo que no es libre: la voz del estado de penuria de la criatura. Este tono de aflicción objetiva en la *Consagración*, técnicamente inseparable del predominio de sonidos disonantes pero a menudo también de un modo de escribir artificiosamente condensado, representa la única instancia contraria al gesto litúrgico que querría santificar como alba sagrada el execrable acto de violencia del misterioso curandero¹⁵ junto con el corro de las doncellas danzarinas. Pero, al mismo tiempo, es también este tono el que imptime a la monstruosidad llena de *shocks* pero pobre en contrastes, pese a toda la profusión de colores, una especie de sumisión obtusa y malhumorada que acaba por entregar lo antes sensacional al aburrimiento, el cual no difiere en absoluto del más tarde producido sistemáticamente por Stravinski y que hace ya muy difícil comprender el placer de la imitación que antaño inspiraba la *Consagración*. El primitivismo de ayer es la simpleza de hoy.

Lo que sin embargo llevó más allá al Stravinski de la *Consagración* no fue en modo alguno lo insuficiente del empobrecimiento sumamente estilizado. Más bien debió darse cuenta de lo que había de romántico-histórico en la antirromántica prehistoria, de la dócil nos-

¹⁵ Ya en *Petrushka* hay una réplica de la figura del *sage* de la *Consagración*: el mago que da vida a los muñecos. Se le llama charlatán. La transfiguración del charlatán en el muy poderoso mago fácilmente podría considerarse como el sentido del número de *variétés* stravinskiano. Su principio de autoridad, el musical de la autenticidad, se origina en el juego, en el engaño, en la sugestión. Es como si en tal origen la autenticidad manipulada reconociera su propia no verdad. En las obras posteriores ya no aparecen ni charlatanes ni curanderos.

talga por un estado del espíritu objetivo que aquí y ahora meramente se puede evocar aún en el ropaje. En secreto, los protorrusos se parecen a los antiguos getmanos wagnerianos -el decorado de la **Consagración** recuerda las rocas de las valquirias-, y wagneriana es esa configuración de lo míticamente monumental y tensamente nervioso que Thomas Mann ha puesto de relieve en el ensayo sobre Wagner de 1933*. De origen romántico son el sonido sobre todo, la idea, por ejemplo, de sugerir instrumentos de viento desaparecidos mediante colores particulares de la orquesta moderna como el fagot de «profundo» efecto en el registro agudo, el gangoso corno inglés y la flauta contralto de caña, o bien las tubas al descubierto del curandero. Tales efectos pertenecen al exotismo musical tanto como el pentatonismo de una obra tan opuesta en cuanto al estilo como **La canción de la tierra** de Mahler. También el sonido del **tutti** en una gigantesca orquesta tiene algo de sttaussianamente lujuriente, de desgajado de la sustancia de la composición. El amaneramiento de una línea de acompañamiento sentida puramente como color, de la cual emergen repetidos fragmentos melódicos, detiva, pese a toda la divetsidad del carácter sonoro mismo y del acervo armónico, inmediatamente de Debussy. A pesar de todo el antijetivismo programático, el efecto del conjunto tiene algo de impresión, de excitación angustiada. No pocas veces la música misma gesticula como si estuviera psicológicamente excitada; así, en las **Danzas de las adolescentes** a partir del número 30 o en los **Círculos misteriosos** del segundo cuadro, después del número 93. Pero pronto Stravinski no puede satisfacer ya el impulso objetivista con una evocación, por así decir, historizante, en lo más íntimo distanciada como por juego, del tiempo primitivo, del paisaje anímico de **Electra**. A tal punto lleva la tensión entre lo arcaico y lo moderno que, por mor de la autenticidad de lo arcaico, rechaza el mundo primitivo como principio estilístico. De las obras esenciales, sólo **Las bodas**, con formulaciones mucho menos flexibles que la **Consagración**, hace todavía incursiones en el folclore. En busca de la autenticidad, Stravinski excava en la composición y en la disgregación del mundo de imágenes de la modernidad. Si Freud enseñó que existe una conexión entre la vida anímica

de los salvajes y la de los neuróticos, ahota el compositot desdeña a los salvajes y se atiene a aquello de lo que la experiencia de la **moder**nidad está segura, a aquel arcaísmo que constituye el estrato básico del individuo y que, en la descomposición de éste, reaparece actualmente sin desfigurar. Las obras entre la **Consagración** y el giro neoclásico imitan el gesto de la regresión típico de la disociación de la identidad individual y esperan de ello lo colectivamente auténtico. La muy estrecha afinidad de esta ambición con la doctrina de C. G. Jung, de la cual el compositor probablemente nada sabía, es tan llamativa como el potencial reaccionario. La búsqueda de equivalentes musicales para el «inconsciente colectivo» prepara el vuelco que llevará a la instauración de una comunidad regresiva en cuanto algo positivo. A primera vista, sin embargo, esto parece tremendamente vanguardista. Los trabajos que se agrupan en torno a la **Historia del soldado** y que pertenecen al período de la Primera Guerra Mundial podrían llamarse infantiloides; rastros de tal evolución se remontan, por lo demás, a **Petrushka**; para Stravinski las canciones infantiles siempre han sido mensajes de la prehistotia al individuo. En un ensayo sobre **Renard** en 1926 por Else Kolliner¹⁶, quien, por otra parte, apenas ha escrito sobre música desde entonces, hay una primera constatación de infantilismo, por supuesto con acentos enteramente apologéticos. Stravinski se mueve «en un nuevo espacio fantástico... en el que cada individuo entró de niño con los ojos cerrados siquiera una vez». No lo introduce para cantarlo idílicamente ni de manera episódica como había hecho incluso Mussorgski, «sino como el único escenario que durante toda la duración de la representación está cerrado a todos los demás mundos reales o irreales». Mediante la creación de un escenario interior pero en cierto modo rigurosamente impermeable al yo consciente de experiencias preindividuales comunes y por los **shocks** de nuevo accesibles a todos, se produce una «fantasía colectiva» que se revela en «entendimientos rápidos como el rayo» con el público. Es decir, en la anamnesis de los ritos, tal como éstos sobreviven en el juego. «Los cambios continuos de compás, la obstinada repetición de motivos individua-

* Cfr. THOMAS MANN, *Richard Wagner y la música* [Richard Wagner und unsere Zeit] (*Richard Wagner y nuestro tiempo en el original*), Barcelona, Plaza & Janes, 1986 [N. del T.].

Else KOLLINER, «Bemerkungen zu Strawinskys "Renard"» [«Observaciones sobre el "Renard" de Stravinski»]. Con ocasión de la representación en la Ópera del Estado de Berlín, en 1926, cuadernillo de música de *Anbruch* [Albor, año 8.º (1926), pp. 214 ss |

les, así como el desmontaje y la recomposición de sus elementos, su carácter de pantomima que se manifiesta en los pasajes de séptimas que se dilatan hasta convertirse en novenas, de novenas que se contraen en séptimas, en el redoble de tambor como la forma más concisa para expresar la cólera del gallo, etc., son transposiciones casi instrumentalmente fieles de gestos lúdicos infantiles a la música». Lo excitante consistiría en que, en virtud de la estructura no fija, móvil, de las repeticiones, «se cree estar viendo un proceso de génesis»; en otras palabras, en que el gesto musical se sustrae a toda univocidad y, por tanto, esboza una situación no enajenada, cuyos rudimentos derivan de la infancia. El proceso de génesis aquí aludido no tiene nada que ver con el dinamismo musical y menos aún con ese surgir de la nada de las grandes formas musicales en movimiento continuo que constituye una de las ideas guía de Beethoven hasta el primer movimiento de la *Novena sinfonía* y que últimamente, por un malentendido, se atribuye a Stravinski. Se piensa que, en general, ya no hay modelos musicales de nítidos contornos, motivos acuñados de una vez por todas, sino que se gravita en torno a un núcleo motivico latente, implícito, como por todas partes en Stravinski -de ahí las irregularidades métricas-, sin encontrar una definición terminante. En Beethoven los motivos, incluso en cuanto fórmulas en sí insignificantes de relaciones tonales fundamentales, son, sin embargo, determinados y tienen identidad. Eludir tal identidad es uno de los propósitos primarios de la técnica stravinskiana de las imágenes arcaico-musicales. Sin embargo, precisamente porque el motivo mismo no está aún «ahí», los complejos desplazados se repiten una y otra vez, en lugar de que de ellos se extraigan consecuencias, como se dice en terminología de Schönberg. El concepto de forma musical dinámica, que domina la música occidental desde la escuela de Mannheim hasta la actual de Viena, presupone precisamente el motivo idéntico y nítidamente acuñado aunque sea infinitamente pequeño. Su disolución y variación se constituyen únicamente frente a lo conservado que permanece en el recuerdo. La música conoce de desarrollo tanto como conoce algo sólido, coagulado; precisamente por eso, la regresión stravinskiana, que querría volver atrás, sustituye la progresión por la repetición. Desde un punto de vista filosófico, esto conduce al núcleo de la música. En ésta como en general -prototípicamente en la teoría del conocimiento kantiana-, el dinamismo subjetivo y la reificación van a la par como polos de la misma consti-

tución global. La subjetivación y la objetualización de la **musi(atoll I"** mismo. Esto se consume en el dodecafonismo. Stravinski se **distingue** del principio subjetivo-dinámico de la variación de algo unívocamente establecido mediante una técnica de ataques permanentes que en vano tantean, por así decir, lo que en verdad no pueden ni alcanzar ni conservar. Su música no sabe del recuerdo ni, por consiguiente, de ningún continuo temporal de la duración. Va de reflejo en reflejo. El error fatal de sus apologetas es interpretar como garantía de vitalidad que en su música no haya nada establecido, que carezca de temática en el sentido más riguroso, una carencia que precisamente excluye la respiración de la forma, la continuidad del proceso, propiamente hablando, la «vida». Lo amotfo no tiene nada de libertad, sino que se asemeja a lo coercitivo de la mera naturaleza: nada más rígido que el «proceso de génesis». Pero a éste se lo glorifica como lo no alienado. Con el principio del yo se suspendería en general la identidad individual. El juego estético de Stravinski se parecería al juego «tal como lo vive el niño. Éste no necesita de la invisibilidad efectiva; en su representación, él desplaza a las figuras de aquí para allá, sin impedimento racional entre la realidad y la irrealidad. (Miente, dicen los educadores.) Así como los niños en el juego autoinventado gustan de disimular, de borrar huellas, desaparecen en la máscara e inesperadamente reaparecen, confían a un actor varios papeles sin escrúpulo intelectual y, en cuanto se ponen a jugar, no conocen otra lógica que la de que el movimiento siga fluyendo permanentemente, así Stravinski separa representación y canto, no liga la figura a una voz determinada ni las voces a una figura». En *Renard st* canta desde la orquesta mientras la acción transcurre en el escenario.

A una representación en Berlín el ensayo le reprocha «haber montado como escena de circo lo que es fábula primitiva». Se basa en que el «pueblo» de Stravinski es «la comunidad colectivamente vivida de hombres de la misma tribu, cuna primitiva de todos los símbolos -mitos- de las fuerzas metafísicas creadoras de religión». Esta concepción, del mismo tenor de la que más tarde surgió en Alemania bajo siniestras circunstancias, trata demasiado lealmente a Stravinski y no le hace justicia al mismo tiempo. Se toma el arcaísmo moderno **a la lettre**, como si la palabra liberadora del artista bastara para restablecer inmediata y exitosamente el anhelado mundo primitivo, el cual ya era él mismo el terror; como si la imaginación del músico pudiera borrar

la historia. Pero, precisamente con ello, se atribuye al infantilismo stravinskiano una ideología afirmativa, por cuya ausencia se caracteriza el contenido de verdad de esa fase de su obra. Que en la primera infancia el individuo pasa por etapas arcaicas de la evolución es un hallazgo de la psicología, lo mismo que en conjunto el furor antipsicológico de Stravinski es absolutamente inseparable de la concepción psicológica del inconsciente como algo por principio previo a la individuación. Sus esfuerzos por hacer del lenguaje aconceptual de la música el órgano de lo preyoico se inserta en, precisamente, la tradición que como técnico del estilo y político de la cultura condena, la de Schopenhauer y Wagner. La paradoja se resuelve históricamente. Se ha señalado a menudo que Debussy, el primer exponente productivo de la hostilidad occidental a Wagner, es impensable sin Wagner: que *Pelléas et Mélisande* es un drama musical. Wagner, cuya música remite a la filosofía alemana de principios del siglo XIX en un sentido más que meramente literario, proyecta una dialéctica entre lo arcaico -la «voluntad»- y lo individuado. Sin embargo, como desde cualquier punto de vista, esta dialéctica se desatrolla en él en detrimento del *principium individuationis*; es más, por lo que a la estructura musical y poética se refiere, siempre está decidida de antemano contra la individuación; en Wagner los vehículos semánticos musicales de lo individual tienen en realidad algo de impotente, de débil, como si históricamente estuvieran ya condenados. Su obra se resquebraja en cuanto los momentos individuados se toman por sustanciales, mientras que ya están en decadencia; son como clichés. Stravinski tiene esto en cuenta: en cuanto regresión permanente, su música responde al hecho de que el *principium individuationis* ha degenerado en ideología. Según la filosofía implícita, Stravinski participa del positivismo de Mach: «No se puede salvar al yo»; según la actitud, pertenece a un arte occidental cuya máxima cima constituye la obra de Baudelaire, donde el individuo, en virtud de la sensación, goza de su propia aniquilación. De ahí que la tendencia mitologizante de la *Consagración* continúe la wagneriana y al mismo tiempo la niegue. El positivismo de Stravinski se atiene al mundo primitivo como a un dato fáctico. Construye un imaginario modelo etnológico de lo preindividuado que él quería elaborar exactamente. Pero el mito en Wagner debe representar simbólicamente relaciones fundamentales del hombre en general, en las cuales el sujeto se tefleje y que sean su propio asunto. Por el contrario, la prehistoria

stravinskiana, por así decir científica, produce el efecto de ser más anti-gua que la wagneriana, la cual, pese a toda la arcaica estimulación ¡naintiva que expresa, no va más allá del acervo formal burgués. Cuanto más moderno se es, a estadios tanto más anteriores se retrocede. Al romanticismo temprano le interesaba la Edad Media; a Wagner, el politeísmo germánico; a Stravinski, el clan totémico. Pero, como en él no hay símbolos mediadores entre el impulso regresivo y su materialización musical, no está menos prisionero de la psicología que Wagner, sino quizá más. Precisamente el placer sadomasoquista de la autoextinción, que tan notoriamente opera en su antipsicologismo, está determinado por el dinamismo de la vida instintiva y no por exigencias de la objetividad musical. Es característico del tipo humano que la obra de Stravinski tome como patrón no tolerar ninguna introspección ni autorreflexión. La terca salud que se agarra a lo exterior y reniega de lo anímico como si ya fuera una enfermedad del alma es producto de mecanismos de defensa en el sentido freudiano. La compulsiva obstinación en excluir la animación de la música delata el barrunto inconsciente de algo incurable que, si no, saldría fatalmente a la luz. La música obedece tanto más involuntariamente al juego de las fuerzas psíquicas cuanto más tetcamente niega las manifestaciones de éste. Esto deforma su propia configuración. Gracias a su predisposición al protocolo psicológico, dio Schönberg con las leyes objetivo-musicales. En cambio, en Stravinski, cuyas obras no quieren ser de ningún modo entendidas como órgano de algo interior, la ley inmanente-musical en sí es casi impotente: la estructura se impone desde fuera, la impone el deseo del autor de cómo debe ser la constitución de sus obras y de a qué deben renunciar.

Se excluye con ello ese simple retorno a los orígenes que Else Kolli-ner atribuye a obras como *Renard*. La psicología enseña que entre los estratos arcaicos del individuo y su yo hay erigidos muros que sólo las fuerzas explosivas más potentes atraviesan. La creencia en que lo arcaico está sin más a disposición estética del yo, el cual se regeneraría con ello, es superficial, mera fantasía hija del deseo. La fuerza del proceso histórico que cristalizó al yo estable se ha objetualizado en el individuo, lo mantiene cohesionado y lo separa del mundo prehistórico que hay en él mismo. Movimientos arcaicos flagrantes son incompatibles con la civilización. La demolición de aquel muro no era ni la última tarea ni la última dificultad de la dolorosa operación del psicoanálisis.

sis, tal como se la había concebido originariamente. Sin censura, lo arcaico sólo puede salir a la luz mediante la explosión que abatió al yo: en la disgregación del ser individual integral. El infantilismo de Stravinski conoce este precio. Desdeña la ilusión sentimental del «Ah, si yo supiera el camino de retorno»* y construye el punto de vista de la enfermedad mental para hacer manifiesto el mundo primitivo actual. Mientras los burgueses acusan a la escuela de Schönberg de locura porque no les hace el juego y encuentran a Stravinski ingenioso y normal, la constitución de su música se ha desprendido de la neurosis obsesiva y más aún de su agudizamiento psicótico, la esquizofrenia. Se presenta como un sistema riguroso, intangible como un ceremonial, sin que la pretendida regularidad sea en sí misma transparente, tacional, en virtud de la lógica de la cosa. Éste es el *habitus* del sistema demencial. Permite al mismo tiempo adoptar una actitud autoritaria con respecto a todo lo que no es prisionero del sistema. Así es como el arcaísmo se convierte en modernidad. El infantilismo musical pertenece a un movimiento que en cuanto defensa mimética contra la locura de la guerra proyectaba por doquier modelos esquizofrénicos: hacia 1918, a Stravinski se lo atacaba por dadaísta, y la *Historia del soldado* y *Renard* quiebran toda unidad de la persona *pour épater le bourgeois*⁷.

El impulso fundamental de Stravinski a someter a la regresión a una disciplina determina más que ningún otro la fase infantilista. Está en la esencia de la música de ballet prescribir gestos físicos y, más aún, comportamientos. El infantilismo de Stravinski permanece fiel a esto. En modo alguno se expresa esquizofrenia, sino que la música adopta una conducta que se asemeja a la de los enfermos mentales. El individuo representa trágicamente su propia disociación. De esta imita-

* Primer verso de *Heimweh II* [*Nostalgia II*], octava canción (texto de Klaus Groth) en la colección de nueve que constituye el *op. 63* de Brahms [*N. del T.J.*].

⁷ En ninguna de sus fases tiene la obra radical de Schönberg el aspecto de lo *épatant*, sino una especie de crédula confianza en el trabajo positivo del compositor que se niega a admitir que los productos de Brahms o de Wagner fueran cualitativamente diferentes de los suyos. En la fe inamovible en la tradición, ésta queda destruida por su propia consecuencia. Por el contrario, lo *épatant* siempre comporta la preocupación por un efecto pot más que éste sea el desconcertante del que casi ninguna obra de arte occidental se ha liberado totalmente. Por eso para lo *épatant* acaba por ser tanto más fácil el entendimiento con lo establecido.

ción se promete, de nuevo mágicamente pero ahora en una actualidad inmediata, la oportunidad de sobrevivir a su propio ocaso. De ahí el efecto, apenas explicable de modo en exclusiva musical, sólo antropológicamente. Stravinski traza esquemas de formas humanas de reacción que luego se han hecho universales bajo la inevitable presión de la sociedad industrial tardía. A eso respondía todo lo que por sí, intuitivamente, tendía ya a aquello a lo que esa sociedad conducía a sus indefensos miembros: a la autoanulación, a la destreza inconsciente, a la acomodación a la ciega totalidad. El sacrificio de sí mismo que la nueva forma de organización exige de todos seduce como pasado primigenio y está al mismo tiempo impregnado del horror por un futuro en el cual se debe dejar que se pierda todo aquello por lo que uno es lo que es, por mor de cuya conservación funciona, sin embargo, todo el mecanismo de acomodación. La reflexión en la copia estética atenúa la angustia y refuerza la seducción. Ese momento sosegador, armonizador, de transferencia de lo temido al arte, herencia estética de la praxis mágica contra la que se sublevaba todo el expresionismo hasta las obras revolucionarias de Schönberg, esto armonizador triunfa como mensajero de la edad de hierro, en el tono despreciativo y cortante de Stravinski. Él es el-que-dice-sí de la música. Frases de Brecht como «también va de otra manera, pero así va también» o «yo no quiero ser en modo alguno un hombre» podrían servir de *motto* para la *Historia del soldado* o para la ópera de las bestias. Del *Concertino para cuarteto de cuerdas*, es decir, de esa formación que fue la que antaño más putamente se había adecuado al humanismo musical, a la absoluta dotación de alma a lo instrumental, el autor exigía que zumbase como una máquina de coser. *Piano Rag Music* está escrita para piano mecánico. El miedo a la deshumanización se transforma en la alegría de descubrir ésta, finalmente en el placer del mismo instinto de muerte cuyo simbolismo preparó el detestado *Tristán*. La susceptibilidad con respecto a lo gastado de los caracteres expresivos, elevada a la aversión contra toda expresión no filtrada que es típica de toda la época *stream-line* de la civilización, se revela como el orgullo de negar, en connivencia con el sistema deshumanizado, el concepto del hombre en sí mismo sin perecer realmente por ello. El gesto esquizofrénico de la música de Stravinski es un ritual para superar la frialdad del mundo. Su obra acepta con una mueca la locura del espíritu objetivo. Al expresar ella misma la locura que mata toda expresión, no meramente reac-

ciona contra ella, como se dice en psicología, sino que la somete a ella misma a la razón organizadora¹⁵.

Nada sería más erróneo que entender la música de Stravinski en analogía con lo que un fascista alemán llamó imaginiería de los enfermos mentales*. Como su propósito es más bien el de dominar rasgos esquizofrénicos mediante la consciencia estética, en conjunto querría vindicar la demencia como salud. Algo de esto está contenido desde siempre en el concepto burgués de lo normal. Este exige actos de autoconservación hasta el contrasentido, la desintegración del sujeto, por mor de la ilimitada conformidad a la realidad que únicamente permite la autoconservación anulando lo que se conserva. Corresponde a esto un pseudorealismo: mientras que lo único decisivo es el principio de realidad, para quien lo sigue incondicionalmente la realidad deviene vacía, inaccesible según su propia sustancia, separada de él por un abismo de sentido. El objetivismo de Stravinski suena a tal pseu-

¹⁵ La estrecha relación entre esta fase del ritual en la música de Stravinski y el jazz, que precisamente se hizo internacionalmente popular en la misma época, es evidente. Llega hasta detalles técnicos como la simultaneidad de tiempos rígidos e irregulares acentos sincopados. También precisamente en la fase infantilista experimentó Stravinski con fórmulas del jazz. El *Ragtime para once instrumentos*, la *Piano Rag Music* y, por ejemplo, el tango y el *ragtime* de la *Historia del soldado* se cuentan entre sus piezas más logradas. A diferencia de los innumerables compositores que, flirteando con el jazz, creían estar ayudando a su propia «vitalidad», signifique esto lo que signifique en música, Stravinski descubre, mediante la deformación, cuanto hay de taído, gastado, comercial en la música de baile esrabiecida desde hace treinta años. En cierto modo la obliga a que ella misma manifieste su oprobio y Transforma los giros estandarizados en cifras estandarizadas de la disgregación. Con ello elimina todos los rasgos de falsa individualidad y expresión sentimental que forman partes inseparables del jazz ingenuo y con feroz sarcasmo hace de tales huellas de lo humano que pudieran subsistir en las fórmulas compuestas de una hábil discontinuidad fermentos de la deshumanización. Sus obras se componen de escombros de mercancías, como no pocos cuadros o esculturas de la misma época, de cabellos, hojas de afeitar y papel de estaño. Esto define la diferencia de nivel con respecto al *kitsch* comercial. Sus pastiches de jazz prometen al mismo tiempo absorber la amenazante tentación de abandonarse a lo masificado y de conjurar este peligro cediendo a él. Comparado con esto, cualquier otro interés de los compositores por el jazz no fue más que un sencillo congraciarse con el público, una simple venta. Peto Stravinski ritualizó la venta misma, más aún, la relación con la mercancía en general. Él baila la danza macabra en torno al carácter fétiche de ésta.

* Alusión al psicólogo, psiquiatra, filósofo e historiador del arte Hans Prinzhorn (1886-1933) [N. del T.J.

dorrealismo. El yo completamente escarmentado, sin ilusiones, eleva el no-yo a ídolo, pero en su celo corta los hilos entre sujeto y objeto. A la envoltura de lo objetivo, abandonada sin relaciones, por mor de tal enajenación, se la hace pasar por objetividad suprasubjetiva, por la verdad. Esta es la fórmula para la maniobra metafísica de Stravinski tanto como para su doble carácter social. La fisionomía de su obra une la del payaso con la del alto funcionario. Representa al loco y mantiene prácticamente disponible la propia mueca. Maliciosamente se inclina ante el público, se quita la máscara y muestra que debajo no hay un rostro, sino un muñón. El indolente *dandy* del esteticismo de antaño, saciado de emociones, se revela como maniquí: el mórbidamente marginal como modelo de innumerables normales que se parecen entre sí. El provocador *shock* de la deshumanización se convierte por propia iniciativa en protofenómeno de la estandarización. La elegancia cadavérica y la solicitud del excéntrico que pone la mano donde antes estaba el corazón es al mismo tiempo el gesto de capitulación, de abandono del privado de sujeto a la existencia cadavéricamente omnipotente de la que acaba de burlarse.

El realismo de la fachada se manifiesta musicalmente en el esfuerzo sobrevalorado por recurrir a medios preexistentes. Stravinski se ajusta a la realidad en su técnica. La primacía de la especialidad sobre la intención, el culto de la prestidigitación, el placer de las manipulaciones hábiles como las de la percusión en el *Soldado*, todo eso blande los medios contra el fin. El medio en el sentido más literal, el instrumento, se hipostasía: tiene prelación sobre la música. La composición se plantea producir el sonido más conforme a la naturaleza del instrumento, llevarlo a su efecto más pertinente, en lugar de hacer que los valores instrumentales sirvan, como exigía Mahler, para la clarificación del contexto, para destapar estructuras puramente musicales. Esto ha reportado a Stravinski fama de infalible experto conocedor del material y la admiración de todos los oyentes que adoran el *skill*. Culmina con ello una antigua tendencia. Con la progresiva diferenciación de los medios musicales estuvo siempre ligada por mor de la expresión la intensificación del «efecto»: Wagner no es sólo aquel que sabía manipular los movimientos del alma encontrándoles los correlatos técnicos más pertinentes, sino también, al mismo tiempo, el heredero de Meyerbeer, el *showman* de la ópera. En Stravinski los efectos ya preponderantes en Strauss acaban por autonomizarse. Ya no apuntan al

estímulo, sino que el «hacer» en sí se representa y goza, por así decir, *in abstracto*, sin fin estético, como un *salto mortal*. En la emancipación del sentido de un todo asumen una condición físicamente material, palpable, deportiva. La animosidad contra la *ánima* que impregna toda la obra de Stravinski es de la misma naturaleza que la relación desexualizada de su música con el cuerpo. A este mismo lo trata como medio, como cosa que reacciona con exactitud; lo fuerza a las máximas prestaciones, tal como en la *Consagración* se producen sobre la escena en el *Juego del rapto* y la *Lucha entre las tribus*. La dureza de la *Consagración*, que es tan sorda a todo movimiento subjetivo como el ritual al dolor en las iniciaciones y sacrificios, es al mismo tiempo la fuerza de la imposición que, lo mismo que el ballet, el elemento tradicional más importante de Stravinski, lleva a lo imposible al cuerpo al cual, con una amenaza permanente, prohíbe la expresión de dolor. Tal dureza, la exorcización ritual del alma, contribuye a la ilusión de que el producto no es nada creado subjetivamente, algo que refleje al hombre, sino algo que es ahí en sí. En una entrevista que, por su presunta arrogancia, le fue tomada a mal pero que refleja con bastante precisión su idea rectora, Stravinski dijo de sus obras tardías que no había necesidad de discutir su calidad, que simplemente estaba ahí como cualquier cosa. El aire de autenticidad se compra con una desanimación enfática. La música, poniendo todo el peso en su mera existencia y ocultando la participación del sujeto bajo su enfático mutismo, promete al sujeto el apoyo ontológico que él perdió por la misma alienación que la música elige como principio estilístico. La ausencia de relación entre sujeto y objeto, llevada al extremo, sustituye a la relación. Es precisamente lo desvariado, obsesivo, del procedimiento, el cioso contraste con la obra de arte que se organiza a sí misma, lo que sin duda ha seducido a tantos.

En este sistema tienen su relevancia los elementos propiamente hablando esquizofrénicos de la música de Stravinski. Durante la fase infantilista lo esquizofrénico se hace, por así decir, temático. La *Historia del soldado* incorpora sin escrúpulos comportamientos psicóticos en sus configuraciones musicales. La unidad orgánico-estética está disociada. El narrador, los acontecimientos escénicos y la visible orquesta de cámara se juxtaponen y con ello se desafía la identidad del mismo sujeto estético vehiculante. El aspecto anorgánico impide toda simpatía e identificación. Lo configura la partitura misma. Ésta produce

la impresión de algo descompuesto formulado con la más extremada maestría: especialmente por medio del sonido, que hace saltar las proporciones habituales de equilibrio y requiere de los trombones, de la percusión y del contrabajo una magnitud desmesurada, un sonido cacofónico, que ha perdido el equilibrio acústico, comparable a la mirada de un niño pequeño al que las perneras de un pantalón de adulto le parecen enormes y la cabeza diminuta. La factura melódico-armónica se determina mediante una dualidad de acto fallido y de control inexorable que confiere a la arbitrariedad extrema algo de determinado, algo de la lógica inevitable, incontenible, del defecto, que se impone a la de la cosa. Es como si la descomposición se compusiera perfectamente a sí misma. El *Soldado*, pieza central de Stravinski que al mismo tiempo se burla de la idea de un *chef d'oeuvre* como aún era la *Consagración*, arroja luz sobre toda su producción. Prácticamente ninguno de los mecanismos esquizofrénicos de que trata el psicoanálisis, por ejemplo, en el último libro de Otto Fenichel¹⁹, deja de encontrar aquí los más convincentes equivalentes. La misma objetividad negativa de la obra de arte hace pensar en un fenómeno de regresión. La teoría psiquiátrica de la esquizofrenia lo conoce como «despersonalización»; según Fenichel, un movimiento de defensa contra el narcisismo dominante²⁰. La alienación de la música con respecto al sujeto y al mismo tiempo su referencia a las sensaciones corporales tiene su analogía patológica en las alucinaciones corporales de quienes perciben el propio cuerpo como algo ajeno. Quizá la misma división de la obra de arte stravinskiana en ballet y música objetivista documenta la percepción del cuerpo al mismo tiempo morbosamente intensificada y extraña al sujeto. La percepción corporal del yo estaría entonces proyectada sobre un medio realmente extraño a éste, los bailarines, mientras, en cuanto tal esfera «ptopía del yo» y dominada por el yo, la música estaría alienada y opuesta al sujeto en cuanto ente en sí. La escisión esquizoide de las funciones estéticas en el *Soldado* tendría su protoforma en la música de ballet al mismo tiempo privada de expresión y, algo más allá de su contexto semántico, destinada a lo físico. Ya en los primeros ballets de Stravinski no faltan pasajes en los que la «melodía» es

¹⁹ Cfr. OTTO FENICHEL, *The Psychoanalytic Theory of 'Neurosis'*, Nueva York, 1945 [ed. esp.: *Teoría psicoanalítica de las neurosis*, Buenos Aires, Paidós, 1973].

²⁰ Fenichel, *op. cit.*, p. 419 [ed. esp.: *op. cit.*, pp. 470 s.].

eludida para aparecer en la verdadera voz principal, el movimiento de los cuerpos sobre el escenario²¹.

El rechazo de la expresión, el momento más evidente de la despersonalización en Stravinski, en la esquizofrenia, tiene su contrapartida clínica en la hebefrenia, la indiferencia del enfermo con respecto a lo exterior. La frialdad de los sentimientos y el «aplanamiento» emocional que siempre se observa en los esquizofrénicos no son un empobrecimiento de la presunta interioridad en sí. Proceden de la falta de dotación libidinosa del mundo de los objetos, de la alienación misma, la cual no permite que lo interior se desarrolle, sino que, precisamente, lo exterioriza como rigidez e inmovilidad. De esto hace la música de Stravinski su virtud: la expresión, que siempre nace del dolor que al sujeto le produce el objeto, es repudiada, pues ya no se llega a ningún contacto. La *impassibilité* del programa estético es una astucia de la razón hacia la hebefrenia. Ésta es transformada en superioridad y en pureza artística. No se deja perturbar por impulsos, sino que se comporta como si operara en el reino de las ideas. Verdad y no verdad se condicionan sin embargo aquí recíprocamente. Pues la negación de la expresión no es, como podría resultar cómodo al humanismo ingenuo, una recaída en la perversa inhumanidad. La expresión recibe su merecido. Los tabúes civilizadores se aplican a la expresión²² no sólo en la música en cuanto medio hasta ahora relegada con respecto a la civilización. Al mismo tiempo se da cuenta de que socialmente el sustrato de la expresión, el individuo, está condenado porque él mismo ha suministrado el principio destructivo fundamental de esa sociedad que hoy día sucumbe a su esencia antagonista. Si en su época Busoni reprocha a la escuela expresionista de Schönberg un nuevo sentimentalismo, esto no es sólo el subterfugio modernista de alguien que no mantenía el paso de la evolución musical, sino que él sentía que en la expresión como tal petive algo de lo injusto del individualismo bur-

²¹ La tendencia a la disociación que aquí se impone en un sentido interiormente estético está en concordancia curiosamente preestablecida, sólo explicable por la unidad de la sociedad como totalidad, con la tecnológicamente determinada en el cine en cuanto el medio decisivo de la industria cultural contemporánea. En éste imagen, palabra y sonido son dispates. La música de cine obedece a leyes análogas a las del ballet.

²² Cff. Max Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., pp. 212 ss. [ed. esp.: *Dialéctica de la Ilustración*, cit., pp. 173 s.].

gués; de la mentira de lo que, siendo meramente un agente social, pretende ser en y para sí; del fútil lamento de hallarse bajo el alcance del principio de autoconservación que precisamente se representa a sí mismo por la individuación y se refleja en la expresión. La relación crítica con la expresión es hoy día común a toda la música responsable. A ella han llegado por caminos divergentes la escuela de Schönberg y de Stravinski, aunque la primera, incluso después de la introducción del dodecafonismo, no la haya dogmatizado. En Stravinski hay pasajes que en su turbia indiferencia o atroz dureza hacen más honor a la expresión y a su sujeto decadente que allí donde éste sigue fluyendo desbordantemente porque todavía no sabe que está muerto: con tal actitud pone fin de hecho Stravinski al proceso Nietzsche contra Wagner²³. Los ojos vacíos de su música tienen a veces más expresión que la expresión. El rechazo de ésta se hace falso y reaccionario sólo cuando la violencia que padece lo individual aparece inmediatamente como superación del individualismo, la atomización y la nivelación como comunidad de los hombres. Con esto coquetea la hostilidad stravinskiana a la expresión en todos sus estadios. También musicalmente la hebefrenia acaba por desvelarse como lo que los psiquiatras saben de ella. La «indiferencia con respecto al mundo» termina en la sustracción de todos los afectos del no-yo, en la indiferencia narcisista con respecto a la suette de los hombres, y esta indiferencia es celebrada estéticamente como sentido de su suerte.

A la indiferencia hebefrénica que no se entrega a ninguna expresión corresponde la pasividad incluso allí donde la música de Stravinski presenta una actividad infatigable. Su procedimiento rítmico se aproxima bastante al esquema de los estados catatónicos. En ciertos esquizofrénicos la autonomización del aparato motor tras la disgregación del yo conduce a la repetición infinita de gestos o palabras; algo parecido se sabe ya que ocurre con quien ha sufrido un *shock*. De esta manera está la música de *shock* de Stravinski sometida a la coerción a la repetición, y esta coerción sigue cargando lo repetido. La conquista de legiones musicales antes no holladas, como, por ejemplo, la estu-

²³ Históricamente esto está mediado por *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau, un escrito contra el elemento teatral de la música alemana. Éste coincide con el expresivo: teatro musical no es otra cosa que el poner la expresión a disposición. Cocteau se nutre de la polémica de Nietzsche. De su estética deriva la de Stravinski.

pidez bestial en el *Soldado*, se debe a la vena catatónica. Pero ésta ayuda no meramente al propósito caracterizador, sino que contagia al decurso musical mismo. A la escuela derivada de Stravinski se le ha dado el nombre de «motorismo». La concentración de la música en acentos e intervalos temporales produce la ilusión de movimiento corporal. Pero este movimiento en la distinta repetición de lo mismo: las mismas formas melódicas, las mismas armonías e, incluso, los mismos modelos rítmicos. Mientras que la motilidad -Hindemith ha llamado a una obra para coro *Lo incesante*- propiamente hablando no avanza, la insistencia, la pretensión de fuerza, sucumbe a una debilidad e inanidad del tipo de los esquemas gestuales de los esquizofrénicos. Toda la energía empleada se pone al servicio de una obediencia ciega y sin meta a reglas ciegas, obligada a los trabajos de Sísifo. En las mejores piezas infantiles, lo que se extrae de este loco, encarnizado mordirse la cola es el efecto desconcertante de no querer zafarse de las garras. Lo mismo que las acciones catatónicas son rígidas y al mismo tiempo extrañas, así las repeticiones de Stravinski unen convencionalismo y estrago. El primero recuerda la cortesía carnalesca, ceremonial, de no pocos esquizofrénicos. Después de haber conseguido exorcizar el alma, a esta música le quedan las moradas vacías de lo animado. Al mismo tiempo, el convencionalismo -del cual derivó luego, con un ligero desplazamiento estético, el ideal neoclásico- funciona como «fenómeno de restitución», como puente de retorno a lo «normal». En *Petrushka* había recuerdos convencionales, la banalidad del organillo y las rimas infantiles, como valor de estímulo. La *Consagración de la primavera* los había suprimido en buena medida: con las disonancias y todas las prohibiciones estilísticamente dictadas, golpea a la convención en la cara y por eso fue también absolutamente entendida como revolucionaria en el sentido de hostil a la convención²¹. A partir de la *Historia del sol-*

²¹ Ni siquiera la *Consagración* es incondicionalmente anticonvencional. Así, la escena del desafío que prepara la entrada del curandero a partir del número 62 en adelante (p. 51 de la partitura de bolsillo) es la estilización de un gesto de la convención opetística que, por ejemplo, describe la agitación de las masas populares, formalmente unos dos puntos musicales. La gran ópera conocía tales pasajes desde *La muda de Portici**. Toda la obra de Stravinski está atravesada por la inclinación no tanto a eliminar las convenciones como a elaborar su esencia. Algunas de las últimas obras, como las *Danzas concertantes* y las *Escenas de ballet*, han hecho precisamente de esto su programa. Tal inclinación no pertenece sólo a Stravinski, sino a toda la época. Cuanto más crece el nominalismo

dado esto cambia. Lo humillado y ofendido, la trivialidad que en *Petrushka* figuraba como chiste en medio del fragor, se convierte ahora en material único y en agente de los *shocks*. Así comienza el renacimiento de la tonalidad. Los núcleos melódicos, según el prototipo de la *Consagración* y, por ejemplo, de las *Tres piezas para cuarteto* ahora completamente devaluadas, recuerdan a la música más vulgar, la marcha, la idiota música ratonera, el anticuado vals e, incluso, las danzas corrientes del tango y *ragtime*'''. Los modelos temáticos no se buscan en la música artística, sino en las piezas de uso corriente estandarizadas y degradadas por el mercado, las cuales, por supuesto, sólo necesitan que el compositor virtuoso las haga transparentes para revelar su achacoso esqueleto. Por afinidad con esta esfera musical, el infantilismo recibe de lo corriente un apoyo «realista», por más que negativo, y, al repartir los *shocks*, acosa tanto a los hombres con la música popular que les es familiar, que ésta los espanta como algo puramente mediatizado por el mercado, cósmica, muy lejana. La convención se invierte: sólo por medio de ella produce la música la alienación. Descubre el horror latente de la música inferior en los actos fallidos de su interpretación lo mismo que en su estar compuesta de partículas desorganizadas, y

musical, cuanto más pierden las formas tradicionales su perentoriedad, tanto menos puede ser el interés de agregar un caso especial más del tipo de los representantes de aquél ya existentes. Cuando los compositores no renuncian a toda la preestablecida universalidad de la forma, deben intentar formular puramente la esencia de la forma que emplean, por así decir, su idea platónica. El *Quinteto para instrumentos de viento* de Schönberg es sonata en el mismo sentido en que los cuentos de Goethe son el cuento en general. (Cfr. T. W. Adorno, «Schönbergs Bläserquintett», cit. Sobre la «destilación» de caracteres expresivos, cfr. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Estocolmo, 1947, p. 741 [ed. esp.: *Doctor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 560].)

* *La muda de Portici* [*La muette de Portici*]: ópera seria en cinco actos de espíritu naturalista, debida al compositor francés Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871). Estrenada en París el año 1828, su representación en Bruselas en 1830 dio la señal para la sublevación de los belgas contra los Países Bajos [N. del T.J].

²² Se agudiza con ello el peligro de lo que carece de peligro, la parodia de lo que de todos modos se desprecia tanto que no ha menester de la parodia y en cuya altanera imitación encuentra precisamente un goce malicioso el burgués de cultura. En las *Piezas para piano a cuatro manos*, ciertamente de raro encanto y luego virtuosamente instrumentadas, el *shock* es absorbido por la risa. No hay ningún rastro de la alienación esquizoide del *Soldado* y las *Piezas* se han hecho predilectas en los conciertos por su intacto efecto de cabaré.

es de la desorganización general de donde extrae su principio organizador. El infantilismo es el estilo de lo roto. Produce el mismo efecto que ciertos cuadritos hechos de sellos postales pegados, montajes frágiles y, sin embargo, de una cohesión compactamente densa, amenazadores como los sueños más angustiosos. La disposición patógena, desintegrada y al mismo tiempo cerrada y girando sobre sí misma, quita el aliento. En ella se señala musicalmente el hecho antropológico decisivo de la era cuyo comienzo esta obra marca: la imposibilidad de la experiencia. Si Benjamín llamó a la épica de Kafka la enfermedad del sano sentido común, entonces las estropeadas convenciones del *Soldado* son las cicatrices de todo lo que durante la época burguesa se llamó el sano sentido común en música. En ellas se manifiesta la irreconciliable fractura entre el sujeto y lo que musicalmente se oponía a él como lo objetivo, el idioma. Aquél se ha hecho tan impotente como éste. La música debe renunciar a hacer de sí misma la imagen, siquiera trágica, de la verdadera vida. Encarna, por contra, la idea de que ya no hay vida.

Así se explica la contradicción determinante en la música de Stravinski. Esta es la reacción contra todo lo musicalmente «literario» no sólo de la música de programa, sino también de las aspiraciones poéticas del impresionismo de las que se burlaba Satie, intelectualmente próximo a Stravinski por más que sea mediocre como compositor. Pero, puesto que la música de Stravinski no se presenta como proceso vital inmediato, sino como mediación absoluta; puesto que en su propio matefial registra la desintegración de la vida tanto como el estado de consciencia alienado del sujeto, ella misma se hace literaria en un sentido totalmente distinto al literario y con ello desmiente, por cierto, la ideología de la proximidad al origen a la que tan gustosamente se aferraba. La prohibición del *pathos* en la expresión perjudica a la espontaneidad compositiva misma: el sujeto, que musicalmente ya no tiene nada que decir de sí, deja así de «producir» propiamente hablando y se contenta con el huero eco del lenguaje musical objetivo, que ya no es el suyo propio. Según la expresión de Rudolf Kolisch*, la obra de

* Rudolf Kolisch (1896-1978): violinista austriaco. En Viena estudia con Berg y Schönberg. En 1924, éste casa con su hermana. En 1922 funda su propio cuarteto, que se consagra a la causa de la música nueva, en especial a la de la Escuela de Viena. En 1935 emigra a los Estados Unidos, cuya nacionalidad adoptará. En 1942 pasa a ser primer violín del

Stravinski es, de la manera más clara en la fase infantilista, pero propiamente hablando en todas partes, música sobre música²⁴. Él no se atuvo al consejo de su estético, «ne faites pas l'art après l'art». La misma concepción de la tonalidad deteriorada en que se apoyan todas las obras de Stravinski, por ejemplo, a partir del *Soldado*, presupone materiales musicales que estén fuera de la legalidad formal inmanente de las obras, dadas por la consciencia desde fuera, «literariamente», sobre las cua-

Cuarteto Pro Arte. Enseña en la Universidad de Wisconsin, en el Conservatorio de Boston y, desde los años cincuenta, en los cursos de verano de Darmstadt. Con relativamente escasas actuaciones, desempeñó un papel muy importante en la difusión de la música contemporánea, como ejecurante y como pedagogo. Era uno de los pocos violinistas que sujetan su instrumento, un Stradivarius, por cierto, con la mano derecha. Su estrecha amistad con Adorno databa de la época de los estudios con Berg en Viena [N. del T.J.

²⁴ La tendencia a escribir música sobre música está extendida a comienzos del siglo XX. Se remonta a Spohr, si no se quiere cargar con ella hasta las imitaciones haendelianas de Mozart. Pero incluso los temas de Mahler libres de tal ambición son recuerdos infantiles del *Libro de oro de la música* transpuestos en dichosa nostalgia, y Strauss se complace en incontables alusiones y pastiches. Todo esto tiene su prototipo en *Los maestros cantores*. Sería superficial tachar esa tendencia de civilizatorio-alejandrino en el sentido spengleriano, como si los compositores ya no tuvieran nada propio que decir y por eso se adhirieran parasitariamente a lo perdido. Tales conceptos de otiginalidad derivan de la propiedad burguesa: a los ladrones musicales los juzgan jueces no musicales. El fundamento de la tendencia es de índole técnica. Las posibilidades de la «invención», que en la era de la competencia parecían ilimitadas a los estéticos, casi se pueden contar en el esquema de la tonalidad: ampliamente definidas por la tríada descompuesta, de un lado, y por la sucesión diatónica de segundas, del otro. En la época del clasicismo vienes, cuando la totalidad de la forma valía más que la «ocurrencia» melódica, tal estechez de lo disponible no escandalizaba. Con la emancipación del *melos* subjetivo de la canción, sin embatgo, la limitación se hizo cada vez más perceptible: de los compositores se solicitaba que tuvieran «ocurrencias» como Schubert o Schumann, pero el exiguo material estaba hasta tal punto agotado que no podía brotar ninguna ocurrencia más que no exisiera ya de alguna manera. Por eso integraron el desgaste objetivo del acervo en la relación subjetiva con éste y, más o menos abieramente, construyeron su temática como «cita», con el efecto del retorno de alguien conocido. En Stravinski este principio se hace absoluto: sólo se le opone un procedimiento que, como el schönbergiano, abandona el círculo melódico-armónico. Entre los impulsos a la atonalidad no era ciertamente el último el de salir al aire libre, desprendiéndose de un material desgastado tanto en sus configuraciones propias como en su simbolismo. La afinidad entre el aspecto histórico de escribir música sobre música y el colapso de lo que antaño era corriente como «melodía» es evidente.

les se ejerza la composición. Ésta se nutre de la diferencia entre los modelos y lo que ella hace con ellos. En rigor, el concepto central para la escuela de Schönberg de un material musical inherente a la obra misma apenas es aplicable a Stravinski. Su música tiene permanentemente en el punto de mira a otras a las que «desfigura» mediante la sobreiluminación de sus rasgos rígidos y mecánicos. Mediante la consecuente manipulación, a partir del lenguaje musical reducido a ruinas y enajenado, la *Historia del soldado* cristaliza un segundo lenguaje musical, oníricamente regresivo. Podría compararse con los montajes oníricos, contruidos con testos de la vida cotidiana, de los surrealistas. Así debe de estar constituido el *monologue intérieur* que con su relajada consciencia vierte sobre los habitantes de las ciudades la música desde la radio y los autómatas gramofónicos, un segundo lenguaje sintético, tecnificado y primitivo. En el intento por lograr tal lenguaje, Stravinski se encuentra con Joyce: en ninguna otra parte se aproxima él más a su propósito más íntimo, la construcción de lo que Benjamín llamaba la protohistoria de la modernidad. Pero no se quedó en este extremo: ya piezas como los dos *Ragtimes* no tanto distancian el lenguaje musical mismo -esto es, la tonalidad- mediante el trabajo onírico del recuerdo como repiensen en formas de música absoluta modelos individuales de la esfera del uso claramente desprendibles. Al lado de muchas piezas de este tipo se podía escribir su nombre «exacto»: polkas, *galops* y vulgares músicas de salón del siglo XIX. La acción mutilante se desplaza del idioma como tal a la escoria de todos modos condenada: ptimera digresión. Según la psicología, el «carácter autoritario» se comporta de manera ambivalente frente a la autoridad. Así hace la música de Stravinski befa de la de nuestros padres²⁷. El respeto a la autoridad a la que se engaña en lugar de disolverla en el esfuerzo crítico de la propia producción va parejo con la ira por el *renoncement* que, por lo general, la música de Stravinski reprime bien. Tal mentalidad alcanza al público nuevo, autotitulario, a mitad de camino. Lo ridículo de las polkas halaga al fanático del jazz; el triunfo sobre el tiempo *in abstracto*, sobre lo que se representa como anticuado debido al cam-

²⁷ Esta ambivalencia es tan fuerte que ella misma aparece una y otra vez durante la fase neoclásica en que la autoridad se afirma sin reservas. El ejemplo más reciente es la *Circus Polka*, con la indecorosa caricatura de la *Marcha militar* de Schubert al final.

bio de la moda, es el sucedáneo del impulso revolucionario que sólo sigue operando cuando se sabe ya cubierto por grandes fuerzas. Pese a ello, el rasgo literario de Stravinski conserva la posibilidad permanente del escándalo. Sus imitadores se diferencian también de él por el hecho de que, menos inquietos por el espíritu, se liberaron rápidamente de la tentación de escribir música sobre música. Hindemith, sobre todo, ha tomado ciertamente de Stravinski la pretensión neoobjetivista, pero traduce el quebrado lenguaje musical, tras excesos de breve duración, en lo literalmente sólido, y ha trazado una línea de unión retroactiva entre las máscaras y esculturas vacías y el ideal musical «absoluto» del academicismo alemán. El cortocircuito que llevaba de la estética de Apollinaire y Cocteau al movimiento musical popular y juvenil y a empresas análogas de estupidez organizada sería uno de los ejemplos más singulares del rebajamiento del patrimonio cultural si no tuviera su contrapartida en la fascinación que internacionalmente ejerció el fascismo cultural alemán precisamente sobre aquellos intelectuales cuyas innovaciones fueron pervertidas y, al mismo tiempo, anuladas por el orden de estilo hitleriano.

Que Stravinski hiciera música sobre música desautorizaba ese provincianismo del buen músico alemán que paga la consecuencia de artesano con retraso amusical. Puesto que en Stravinski ningún acontecimiento musical afirma ser él mismo «naturaleza», él ha transferido enfáticamente el tipo del literato a la música y, por tanto, tiene tanta razón de su parte como el literato contra la pretensión del poeta de andar por su cuenta en medio del mundo comercial tardindustrial cual inspirado creador en la selva. El esquizoide apartamiento de la naturaleza que su obra se apropia se convierte en correctivo frente a un comportamiento del arte que tapa la alienación en lugar de afrontarla. En la música occidental el literato tiene su protohistoria en el ideal de la moderación. Lo finito es lo bien hecho. Sólo lo que eleva la pretensión metafísica de infinitud busca precisamente con ello superar el carácter de lo hecho en cuanto restrictivo y erigirse como lo absoluto. Debussy y Ravel parecían literatos no meramente porque compusieran buenos poemas: sobre todo la estética del segundo del juguete exquisito, de la *gageure*, del *tour de force*, se plegaba al veredicto del Baudelaire de los *Paradis artificiels*, que ya no escribía «lírica de la naturaleza». Ninguna música que participe de la Ilustración tecnológica

puede seguir sustrayéndose a ese veredicto. Ya en Wagner lo hecho de manera técnicamente sobetana tiene en todos los sentidos la preponderancia sobre la inspiración, sobre el abandonarse al material no dominado. Pero la ideología alemana impone que se oculte justamente este momento: precisamente el dominio mismo del artista sobre la naturaleza debe aparecer como naturaleza. El nefasto irracionalismo de Wagner y su racionalismo en el dominio consciente de los medios son dos aspectos de la misma situación. La escuela de Schönberg, ciega a aquellos cambios históricos en el proceso estético de producción que desvigorizaron completamente la categoría del cantante dotado, no ha ido más allá de eso. Junto a la racionalidad total del material, en el dodecafonismo hay una fe infantil en el genio que finalmente culmina chocarerras controversias sobre la prioridad, pretensiones posesivas de originalidad. Tal ceguera, quizá condición de una total conformación rigurosa y pura de la cosa, no guarda relación meramente con la mentalidad de los compositores, en cuanto tal indiferente. Los hace impotentes frente a todos los problemas de la función espiritual de su música. La música vienesa, que aspira a la autarquía más extrema, sigue inocentemente duplicando los pretextos literarios según el esquema dramático-musical, en lugar de distanciarse de ellos o de tratarlos de manera antitética. Esta atmósfera se ha disipado en la obra de Stravinski. Al hacerse consciente de sí mismo y reconocerse abiertamente, el momento artificial de la música, el «hacer», pierde el aguijón de la mentira de ser el sonido puro del alma, primario, incondicionado. Esto es lo que se gana en verdad a costa de la expulsión del sujeto. En lugar del *bien fait* francés, lo que aparece es un *malfait artificioso*: la música sobre música da a entender que no es un microcosmos en sí acabado, sino la reflexión de lo quebrado y vaciado. Sus calculados errores están emparentados con los contornos abiertos de cierta legítima pintura contemporánea como la de Picasso, que desmienten toda compacidad de la configuración de la imagen. La parodia, la forma fundamental de la música sobre música, significa imitar algo y burlarse de ello mediante la imitación. Precisamente tal actitud, en principio sospechosa a los burgueses en cuanto la del músico intelectual, se adapta cómodamente a la regresión. Lo mismo que un niño desmonta un juguete y luego lo recompone mal, así se comporta la música infantilista con respecto a los modelos. Algo no totalmente domesticado, indómitamente mimético, la naturaleza se oculta pre-

cisamente en la no naturaleza: quizá sea así como bailan los salvajes alrededor de un misionero antes de devorarlo. Pero el impulso a ello ha nacido de la presión civilizadora, que prohíbe una imitación amorosa y sólo toleta una imitación lesiva. Esto, no el presunto alejandrismo, merece crítica. La perversa mirada sobre el modelo condena a la música sobre música a la falta de libertad. Languidece encadenada a lo heterónimo. Es como si, en cuanto a contenido compositivo, no pudiera exigirse otra cosa que la mezquindad de esa música en cuya imagen negativa se complace. El peligro del literato musical con todos sus modos de reacción, el gesto afectado de quien prefiere el *music hall* a *Parsifal*, el piano mecánico al sonido de las cuerdas, una soñada América romántica al coco del romanticismo alemán, no es un exceso de consciencia, de sagacidad, de diferenciación, sino la simplificación. Ésta se hace evidente en cuanto la música sobre música suprime las comillas.

Se alinean restos de recuerdos, no se desarrolla musicalmente un material extraído de la propia fuerza motriz. La composición no se realiza por medio del desarrollo, sino en virtud de las fisuras que la surcan. Éstas asumen el papel que antes correspondía a la expresión: análogamente a como Eisenstein explicaba con respecto al montaje cinematográfico, el «concepto general», el significado, la síntesis de los elementos parciales del proyecto, deriva precisamente de su yuxtaposición en cuanto separados²⁸. Pero con ello se disocia el mismo continuo temporal de la música. La música de Stravinski sigue siendo un fenómeno marginal a pesar de la difusión de su estilo sobre toda la generación más joven, porque evita la confrontación dialéctica con el decurso temporal de la música, la cual constituye la esencia de toda la gran música desde Bach. Pero el escamoteo del tiempo llevado a cabo por las artificiosas piezas rítmicas no es una conquista súbita de Stravinski. Quien desde la *Consagración* fue aclamado como anti-papa del impresionismo aprendió de éste la «atemporalidad» musical. Al educado en la música alemana y austríaca le es familiar a partir de Debussy la experiencia de una espera decepcionada. El oído ingenuo está tenso a lo largo de toda la pieza a la espera de que «eso llegue»; todo parece un preámbulo, un preludio a las realizaciones

Cfr. Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, Nueva York, 1942, p. 30.

musicales, al *Abgesang* * que brilla por su ausencia. El oído debe reeducarse para percibir a Debussy correctamente, no como un proceso de congestión y distensión, sino como una yuxtaposición de colores y superficies, cual sobre un cuadro. La sucesión expone meramente lo que, según el sentido, es simultáneo: así pasea la mirada sobre el lienzo. Técnicamente se encarga de esto, en primer lugar, la armonía «afuncional», según la expresión de Kurt Westphal**. En lugar de resolver las tensiones entre los grados dentro de la tonalidad o modularmente, de vez en cuando se desgajan complejos armónicos en sí estáticos y permutables en el tiempo. El juego de fuerzas armónicas es sustituido por su permutación; según la idea, esto no es en absoluto tan diferente de la armonía complementaria del dodecafonismo. Todo lo demás deriva de la concepción armónica del impresionismo: el tratamiento de la forma oscilante, excluyente de un «desarrollo» propiamente dicho, el predominio del tipo de pieza de carácter procedente del salón a costa de lo propiamente hablando sinfónico incluso en piezas más extensas, la ausencia de contrapunto, el colorido excesivo, agregado a los complejos armónicos. No hay un «final»: la pieza termina como el cuadro del que uno se aparta. En Debussy esta tendencia se había ido fortaleciendo progresivamente hasta el segundo volumen de *Préludes* y el ballet *Jeux* con la creciente atomización de la sustancia temática. Su radicalismo en esto costó el favor del público a algunas de sus piezas más magistrales. El estilo tardío de Debussy es luego una reacción contra esto, el intento de volver a delinear una especie de decurso musical en el tiempo, sin, empero, sacrificar el ideal de lo oscilante. En gran medida, el trabajo de Ravel tomó el camino inverso. La obra temprana *Jeux d'eau* es una de las más pobres en desarrollo, de las menos dinámicas de la escuela, a pesar de la disposición en sonata, pero luego se afanó por reforzar la consciencia de los grados; de ahí el peculiar papel de la modalidad, totalmente distinta de Brahms. Los modos eclesiásticos ofrecen un sucedáneo de los grados tonales. Pero éstos, debido a la supresión de la función de cadencia en favor de la modalidad,

* *Abgesang*: cfr. *supra* nota del traductor, p. 91 [N. del T.].

** Cfr. Kurt WESTPHAL, *Die moderne Musik*, Leipzig, 1928, *passim* y especialmente los capítulos sobre Debussy [N. del T.].

pierden su dinamismo. El arcaísmo de los efectos de *organum* y de *faux bourdon* contribuye a activar una especie de continuación por grados y, sin embargo, mantener la sensación de una yuxtaposición estática. La esencia adinámica de la música francesa quizá se remonte a su enemigo jurado Wagner, a quien, no obstante, se le reprocha un dinamismo insaciable. Ya en él el decurso es en muchos lugares un mero desplazamiento; de ahí deriva la técnica motívica de Debussy, repetición sin desarrollo de simplísimas secuencias sonoras. Los melismas calculadamente raquíticos de Stravinski son los descendientes inmediatos de aquellos motivos debussystas, por así decir, físicos. Debían significar la «naturaleza», como muchos de los wagnerianos, y Stravinski ha permanecido fiel a la creencia en semejantes protofenómenos, aun cuando esperaba hacerlos tales precisamente mediante el trabajo de su expresión. En realidad, ya en el dinamismo wagneriano, infatigable y que, en cuanto privado de excepciones, acaba por superarse a sí mismo, se oculta algo de ilusorio, de vano. «A cada comienzo tranquilo seguía un rápido movimiento ascendente. El Wagner en esto insaciable pero no inagotable se vio en la necesidad de recurrir al expediente de, tras alcanzar un punto culminante, volver a empezar *piano* para en seguida crecer de nuevo»²⁹. En otras palabras: propiamente hablando, el *crescendo* no conduce más allá; lo mismo se repite otra vez. En consecuencia, por ejemplo, en el segundo acto del *Tristán*, el contenido musical del modelo motívico que siempre se encuentra a la base de las secciones *crescendo* no es en absoluto tocado por la progresión secuenciante. Al elemento dinámico se asocia uno mecánico. A esto debía de referirse el viejo y limitado reproche de ausencia de forma a Wagner. Como cartones gigantes, los dramas musicales muestran síntomas de la misma espacialización del decurso temporal, de la yuxtaposición temporalmente dispar que luego, entre los impresionistas y en Stravinski, se hace dominante y se convierte en fantasma de la forma. La construcción filosófica de Wagner, singularmente homogénea de la compositiva, no conoce propiamente hablando la historia, sino sólo la revocación permanente en la naturaleza. Tal suspensión de la consciencia musical del tiempo

²⁹ Ferruccio BÜSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Esbozo de una nueva estética de la música], Leipzig, s. a. [1916], Insel-Bücherei, 202, 2.ª ed. ampl., p. 29.

corresponde a la consciencia general de una burguesía que, no viendo ya nada ante sí, niega el proceso mismo y tiene su utopía en la reabsorción del tiempo en el espacio. La *tristesse* sensible del impresionismo es la heredera del pesimismo filosófico wagneriano. En ninguna parte va el sonido más allá temporalmente de sí, sino que se disipa en el espacio. En Wagner la categoría metafísica básica era la renuncia, la negación de la voluntad de vivir; la música francesa, que se ha despojado de toda metafísica, incluso de la pesimista, expresa objetivamente tal renuncia con tanta más fuerza cuanto más se conforma con una felicidad que, en cuanto mero aquí, en cuanto absoluta transitoriedad, ya no es tal. Estos grados de la resignación son las preformas de la liquidación del individuo que la música de Stravinski celebra. Exagerando, se le podría llamar un Wagner llegado a sí mismo, que se abandona premeditadamente a su impulso de repetición; es más, incluso al vacío «dramático-musical» de la progresión musical, sin ocultar ya el impulso regresivo mediante ideales burgueses de subjetividad y desarrollo. Si la crítica de Wagner más antigua, con Nietzsche a la cabeza, reprochaba a la técnica motívica wagneriana que quisiera inculcar los pensamientos a martillazos en los musicalmente estúpidos —en los caracteres destinados a la cultura de masas industrial—, en Stravinski, el maestro de toda percusión, esta inculcación a martillazos se convierte en el principio técnico declarado como el del efecto: la autenticidad en propaganda de sí misma.

La una y otra vez observada analogía de la transición de Debussy a Stravinski con la de la pintura impresionista al cubismo señala algo más que una vaga comunidad en la historia del espíritu a la que la música llegó cojeando, a la habitual distancia por detrás de la literatura y la pintura. La espacialización de la música es más bien testimonio de una pseudomorfosis de la música en la pintura, en lo más íntimo, de su abdicación. Esto se puede explicar en primer lugar por la situación particular de Francia, donde la evolución de las fuerzas productivas pictóricas estaba tan por encima de la de las musicales, que éstas buscaron involuntariamente un apoyo en la gran pintura. Pero la victoria del ingenio pictórico sobre el musical se acomoda al rasgo positivista de la época entera. Toda pintura, incluso la abstracta, tiene su *pathos* en lo que es; toda música supone un devenir, y a éste quiere ella sustraerse en Stravinski mediante la ficción de un mero

ser-ahí²⁰. En Debussy los complejos cromáticos singulares estaban todavía mutuamente mediatizados como en el «arte de la transición» wagneriano: el sonido no es destituido, sino que se lanza cada vez más allá de sus límites. Mediante tal confluencia se formaba algo así como la infinitud sensible. Por el mismo procedimiento se produjeron en los cuadros impresionistas, cuya técnica absorbió la música, efectos dinámicos, efectos de luz, mediante manchas de color yuxtapuestas. Esa infinitud sensible era la esencia poético-aurática del impresionismo, y contra ella se alzó la rebelión poco antes de la Primera Guerra Mundial. La concepción de la música por planos espaciales Sttavinski la tomó directamente de Debussy, y debussyana es la técnica de los complejos tanto como la constitución de los modelos melódicos atomizados. Propiamente hablando, la innovación no consiste más que en el hecho de que se cortan los hilos de unión entre los complejos, se demuelen los residuos del procedimiento dinámico diferencial. Los complejos parciales se oponen fuertemente en el espacio. De la negación polémica del dulce *laissez vibrer* se hace prueba de fuerza; lo desligado, producto final del dinamismo, se estratifica

²⁰ La idea burguesa del panteón bien quisiera asignar plácidamente a la pintura y la música dos lugares uno junto al otro. Pero su relación, a pesar de ciertos dobles talentos sinestésicos, es en verdad contradictoria hasta la inunificabilidad. Esto se ha manifestado precisamente allí donde la filosofía de la cultura ha proclamado la unificación, en la obra de arte total wagneriana. El elemento figurativo estaba desde el comienzo tan empobrecido que no hay que maravillarse de que en Bayreuth las ejecuciones musicalmente más minuciosas tuvieran lugar ante los decorados más polvorientos. Thomas Mann ha señalado cuánto de «diletante» hay en la idea de la unificación de las artes. Este diletantismo lo define como una relación amusical con la pintura. Desde Roma como desde París, Wagner escribía a Mathilde Wesendonk que «la vista no me basta como sentido para la percepción del mundo», que Rafael «nunca me conmovió». «Vea y mire usted por mí: necesito que alguien lo haga por mí» (Thomas MANN, *Adel des Geistes [Nobleza de espíritu]*, Estocolmo, 1945, p. 413). Por eso Wagner dice de sí mismo que es un «vándalo». Aquí lo guía el barrunto de que la música contiene algo de inaprehendido desde el punto de vista de la civilización, no totalmente sometido a la *ratio* objetualizadora, mientras que las artes plásticas, que se atienen a las cosas determinadas, al mundo objetual de la ptaxis, se muestran por ello empareñadas con el espíritu del progreso tecnológico. La pseudomorfosis de la música con la técnica pictórica capitula ante el predominio de una tecnología racional en precisamente aquella esfera artística cuya esencia consistía en la oposición a tal predominio y que, sin embargo, sucumbió al progresivo dominio racional de la naturaleza.

como bloques de mármol. Lo que sonaba compenetrado se autonomiza como acorde, por así decir, anorgánico. La espacialización se hace absoluta: el aspecto del clima, en el que toda música imptesionista retiene algo del tiempo subjetivo de la vivencia, se suprime.

Stravinski y su escuela preparan el final del bergsonismo musical. Se valen del *temps espace* contra el *temps durée*²¹. El procedimiento, originariamente inspirado en la filosofía irracionalista, se convierte en defensa de la racionalización en el sentido de una mensurabilidad y computabilidad amnésicas. La música, dubitativa ahora sobre sí misma, teme, frente al incremento de la técnica en el capitalismo tardío,

²¹ La *Historia del soldado* se revela como el verdadero centro de la obra de Stravinski incluso por el hecho de que, en la construcción del significativo texto de Ramuz, conduce a los umbrales de la consciencia de esta situación. El héroe, un prototipo de aquella generación posterior a la Primera Guerra Mundial en la que el fascismo reclutaba sus hordas prontas a la acción, perece porque contraviene el mandamiento del desocupado: vivir sólo el instante. La cohesión de la experiencia en el recuerdo pasa por enemiga mortal de esa autoconservación que se paga con la autoextinción. Según la versión inglesa, el *raisonneur* advierte al soldado: «One can't add what one had to one one has / Nor to the thing one is, the thing one was. / No one has a right to have everything - / It is forbidden. / A single happiness is complete happiness / To add to it is to destroy it...» [«Uno no puede añadir lo que tenía a lo que tiene / ni a lo que es lo que fue. / Nadie tiene defecho a tenerlo todo — / Está prohibido. / Una sola felicidad es la felicidad completa. / Añadirle algo es destruirla...»]. Ésta es la máxima angustiosamente irrefutable del positivismo, la proscripción del retorno de cualquier cosa pasada en cuanto recaída en el mito, en cuanto entrega a las fuerzas que en la obra encarna el diablo. La princesa se lamenta de que nunca ha oído al soldado hablar de su vida anterior, y a ello él menciona oscuramente la ciudad en la que vivía su madre. Su pecado, la transgresión de las estrechas fronteras del reino, apenas puede entenderse como otra cosa que una visita a esa ciudad: como sacrificio al pasado. «La recherche du temps perdu est interdite» [«La busca del tiempo perdido está prohibida»]: para ningún arte vale esto más que para precisamente aquel cuya ley interna es la regresión. La retransformación del sujeto en un ser primitivo sólo la hace posible el hecho de que se le amputa la consciencia de sí mismo, la memotia. Que el soldado quede exiliado en el ámbito del mero presente explica el tabú bajo cuyo signo se halla toda la música de Stravinski. Las repeticiones a empellones, crudamente presentes, habrían de concebirse como medios para, a través de la estilización de la duración, extirpar de la música la dimensión de la memoria, del pasado protegido. Sus vestigios, como la madre, están sujetos al tabú. El camino brahmsiano de regreso del sujeto «a la tierra de la infancia» se convierte en pecado cardinal para un arte que querría restaurar el aspecto presubjetivo de la infancia.

sucumbir, si no, regresivamente a su contradicción con ésta. Peto, escapando a tal contradicción mediante un salto de danza, no hace sino enredarse tanto más profundamente en ella. Verdad que Stravinski nunca se abandonó a un arte mecánico en el sentido del ominoso «*tempo* del tiempo». Su música se ocupa, en cambio, de comportamientos humanos que responden a la ubicuidad de la técnica como esquema de todo el proceso vital: cómo esta música debe reaccionar quien no quiera caer bajo las ruedas. Hoy día no hay ninguna música que no tenga en sí algo de la violencia de la hora histórica y, por tanto, que no se muestre tocada por la decadencia de la experiencia, por la sustitución de la «vida» por un proceso de adaptación económica guiada por la autoridad de la economía concentrada. La extinción del tiempo subjetivo en música parece tan inevitable en medio de una humanidad que hace de sí misma una cosa, un objeto de su propia organización, que en los polos extremos de la composición se puede observar algo semejante. La miniatura expresionista de la escuela de Viena contrae la dimensión temporal al, como dice Schönberg, «expresar una novela con un único gesto»*, y en las potentes construcciones dodecafónicas el tiempo se detiene en virtud de un procedimiento integral que, por tanto, parece privado de evolución porque fuera de sí mismo no toleta nada sobre lo que pudiera probarse la evolución. Pero entre tal transformación de la consciencia del tiempo en la conexión íntima de la música y la pseudomorfosis del tiempo musical en el espacio, su detención mediante *shocks*, sacudidas eléctricas que rompen la continuidad, hay una enorme diferencia. En el primer caso la música, en la profundidad inconsciente de su estructura, se abandona al destino histórico de la consciencia del tiempo; en el segundo se erige en *arhiter temporis* e induce a los oyentes a olvidar su tiempo de vivencia y a entregarse al espacializado. Que ya no haya vida lo glorifica como su logro, como la objetivación de la vida. Por eso le sobreviene la venganza inmanente. El truco que define todas las configuraciones formales de Stravinski, detenei el tiempo como en un número de circo y presentar como espaciales complejos temporales, se desgasta. Él pierde el poder sobre la consciencia de la duración: ésta se manifiesta desnuda, heterónoma, y desmiente el propósito musical denunciándolo como abu-

* Cfr. Prefacio de Schönberg a las *Bagatelas para cuarteto de cuerdas*, op. 9, de Webern [N. del T.J].

rrimiento. En lugar de resolver la tensión entre música y tiempo, le hace una finta a éste. Por eso se le atrofian todas las fuerzas que son propias de la música cuando ésta acoge en sí al tiempo. La pobreza amanerada que se hace patente en cuanto Stravinski aspira a algo más que a la especialización se debe a la espacialización. Al negarse lo que siempre podría constituir relaciones propiamente hablando temporales, la transición, el *crescendo*, la diferencia entre campo de tensión y de resolución, de exposición y desarrollo, de pregunta y respuesta²¹, todos los medios artísticos musicales, salvo el virtuosismo, son condenados y se produce una retrogresión que podría justificarse por el propósito literario-regresivo, pero que se hace fatal si se formula en serio la exigencia de música absoluta. La debilidad de la producción de Stravinski durante los últimos veinticinco años, percibida aun por los más obtusos oídos, no es agotamiento: es efecto de un movimiento de la cosa que degrada la música a parásito de la pintura. Esa debilidad, lo inapropiado de la complejidad musical de Stravinski en su conjunto, es el precio que ha de pagar por la limitación a la danza, que antaño se le antojaba garantía de orden y objetividad. Desde el principio la danza imponía a la composición una cierta setvidumbre, la renuncia a la autonomía. La verdadera danza es, contrariamente a la música madura, arte temporal estático, un girar en círculo, movimiento sin avance. Consciente de esto, la forma sonata superó a la forma danza:

²¹ Stravinski, en muchos respectos el polo contrario de Mahler, al cual es sin embargo afín en el procedimiento de composición totalmente quebrado, ante todo se opuso vehementemente a lo que constituye todo el orgullo del sinfonismo mahleriano: al *Abgesang*, los instantes en los que la música, tras haberse detenido, se pone de nuevo en marcha. Fundamenta su dictadura sobre el oyente, la prueba de la impotencia de éste, esencialmente en el hecho de que le niega aquello a lo que aquél sin embargo cree tener derecho por mor del carácter de tensión de los modelos: el derecho es abolido; de la tensión en sí, un, por así decir, ilimitado e irracional esfuerzo sin mera se hace ley de la composición lo mismo que de su adecuada concepción. Y, así como uno propende a sentir entusiasmo por los hombres muy malvados si alguna vez hacen algo honesto, así se aprecia tal música. En excepciones sumamente raras, admite estrofas parecidas al *Abgesang* que luego, precisamente en virtud de su rareza, suenan como un favor indescriptible. Un ejemplo es la intensa cantilena conclusiva de la *Danza de la elegida*, por ejemplo, del compás 184 al 186, antes de la última entrada del tema del rondó. Pero incluso aquí, donde los violines pueden «explayarse» durante unos segundos, el acompañamiento se limita a un inalterado, rígido sistema de *ostinato*. El *Abgesang* es impropio.

en toda la historia de la música más reciente, salvo en Beethoven, los minuets y los *scherzos* han sido, frente al primer movimiento de una sonata y el *adagio*, de un rango casi siempre más cómodo y secundario. La música de danza está más acá, no más allá del dinamismo subjetivo; contiene en tal medida un elemento anacrónico, que en Stravinski está en la más singular contradicción con el arribismo literario de la hostilidad a la expresión. El prepasado se desplaza al futuro como un niño suplantado. Para ello es apto por la esencia disciplinaria de la danza. Stravinski la ha reinstaurado. Sus acentos son otras tantas señales acústicas al escenario. Con ello confirió a la música de danza, desde el punto de vista de su utilidad, una precisión que fundamentalmente había perdido a causa de los propósitos pantomímico-psicologizantes o ilustrativos del ballet romántico. Una ojeada a la *Leyenda de José* de Strauss permite comprender el drástico efecto de la colaboración de Stravinski y Diaghilev, y algo de él ha quedado adherido a su música, la cual, aun en cuanto absoluto, no olvidó ni por un segundo la danzabilidad. Pero, aun eliminando de la relación entre danza y música todas las instancias simbólicas intermedias, prevalece ese principio fatal que el lenguaje popular denomina con expresión como la de bailar al son que tocan. La coherencia de efectos que la música de Stravinski se propone no es en verdad la identificación del público con movimientos del alma presuntamente expresados en la danza, sino, por el contrario, una electrización parecida a la de los bailarines.

Con todo esto se revela Stravinski como ejecutor de una tendencia social, la del progreso hacia la ahistoricidad negativa, hacia el nuevo orden jerárquicamente rígido. Su truco, la autoconservación mediante la autoextinción, cae dentro del esquema behaviourista de la humanidad totalmente articulada. Como su música atrajo a todos los que querían librarse de su yo porque éste, en la concepción global de una colectividad embrizada, obstruye su interés individual, se ha configurado como un tipo espacial-regresivo de audición. En general, cabe distinguir dos de tales tipos, no como dados por la naturaleza, sino como de esencia histórica y asociados a los síndromes de carácter cada vez predominantes. Son el tipo de audición expresivo-dinámico y el rítmico-espacial. Aquél tiene su origen en el canto, tiende a dominar el tiempo llenándolo y en sus manifestaciones supremas transforma el heterogéneo curso del tiempo en fuerza del proceso musical. El otro tipo obedece al toque del tambor. Se preocupa por la articulación del

tiempo mediante el reparto en cantidades iguales que virtualmente abrogan y espacializan el tiempo³³. Los dos tipos de audición divergen entre sí en virtud de la alienación social que separa a sujeto y objeto. Musicalmente, todo lo subjetivo se halla bajo la amenaza de la contingencia; todo lo que aparece como objetividad colectiva, bajo la de la enajenación, de la dureza represiva del mero ser-ahí. La idea de la gran música consistía en una compenetración recíproca de ambos modos de audición y de las categorías de la composición conformes a ellos. En la sonata se concebía la unidad de rigor y libertad. De la danza recibía la integralidad legal, la intención de extenderse al todo; de la canción, el movimiento de oposición, negativo y, por su propia consecuencia, generador a su vez del todo. Manteniendo por principio la identidad si no del tiempo metronómico, sí del *tempo*, la sonata llena la forma con tal multiplicidad de figuras y perfiles rítmico-melódicos, que el tiempo «matemático» y reconocido en su objetividad, casi espacial, tiende a coincidir con el tiempo subjetivo de la experiencia en la feliz suspensión del instante. Puesto que esta concepción de un sujeto-objeto musical le fue arrancada a la divergencia real de sujeto y objeto, desde el comienzo habitaba en ella un elemento de paradoja. Beethoven, gracias a tal concepción más cercana de Hegel que de Kant, hubo menester de las más extraordinarias facultades del espíritu formal para lograr la coherencia musical tan consistentemente como en la *Séptima sinfonía*. En su fase tardía él mismo renunció a la unidad paradójica y dejó que, como verdad suprema de su música, se manifestara fría y elocuentemente la irreconciliabilidad de esas dos categorías. Si de alguna manera se admitiera que la historia de la música posterior a él, la romántica tanto como la propiamente hablando nueva, decayó lo mismo que la clase burguesa en un sentido más riguroso que el de la fase idealista de la belleza, entonces tal decadencia habría de atribuirse a la impotencia para resolver ese conflicto³⁴. Los dos modos de experimentar la música se escinden hoy día sin mediación y, sepa-

³³ La distinción de Ernst Bloch entre la esencia dialéctica y matemática de la música se aproxima mucho a esos dos tipos.

³⁴ El documento teórico más importante a este respecto es el escrito de Wagnet sobre la dirección de orquesta. La capacidad subjetivo-expresiva de reacción prepondera aquí tanto sobre el sentido espacial-matemático de la música, que éste únicamente subsiste todavía bajo la forma pequeñoburguesa del director alemán de provincias que se limita

rados el uno del otro, ambos deben ajustar cuentas con la no verdad. Ésta, adornada en los productos de la música artística, se hace evidente en la ligera, cuya desvergonzada inexactitud desmiente lo que en el plano superior se produce bajo el velo del gusto, la rutina y la sorpresa. La música ligera se polariza hacia lo «meloso», la expresión despojada de toda organización temporal objetiva, a la vez arbitraria y estandarizada, y hacia lo mecánico, esa música ratonera en cuya imitación irónica se formó el estilo de Stravinski. Lo nuevo que él aportó a la música no es tanto el tipo de música espacial-matemático en cuanto tal, como su apoteosis, parodia de la beethoveniana de la danza. El aspecto académico de la síntesis es desdeñado sin ilusiones, pero con él, por el sujeto, el elemento subjetivo. Por afinidad electiva, la obra de Stravinski extrae la consecuencia de la extinción del tipo expresivo-dinámico. Únicamente se aplica aún al tipo rítmico-espacial, lúdicamente hábil, que hoy día brota de la tierra junto con los bricoladores y mecánicos, como si procediera de la naturaleza y no de la sociedad. La música de Stravinski se enfrenta a él como a una tarea por superar. Él debe arrostrar los ataques de ésta, los choques irregulares de los acentos, sin por ello dejarse apartar del orden de las unidades de medida siempre igual. Así lo entrena ella contra todo movimiento que pudiera oponerse al heterogéneo, alienado curso. Con ello se refiere ella al cuerpo como si éste le perteneciera por derecho: en el caso extremo, a la regularidad del pulso. Pero la justificación por medio de lo supues-

a marcar el compás. Se exige la modificación radical de los *tempi* incluso en Beethoven, cada vez según los diferentes caracteres de las figuras, y, de esta manera, se sacrifica ya en lo más sensible la unidad paradójica de la multiplicidad. Más allá de la fractura entre la arquitectura y el detalle cargado de expresión, únicamente lleva todavía el ímpetu dramático, algo, por así decir, teatral, ínfimamente ajeno a la música, que luego se convirtió en medio de ejecución de los más recientes virtuosos de la dirección orquestal. Frente a este desplazamiento del problema sinfónico del tiempo hacia el lado meramente subjetivo-expresivo, el cual renuncia al dominio musical del tiempo y, por así decir, se abandona pasivamente a la duración, el procedimiento de Stravinski representa el mero contragolpe, de ningún modo la reasunción de la dialéctica propiamente hablando sinfónica del tiempo. Únicamente se corta el nudo gordiano; a la disgregación subjetiva del tiempo se le opone su subdivisión objetivo-geométrica, sin que entre la dimensión temporal y el contenido musical exista una conexión constitutiva. En la espacialización de la música el tiempo, mediante su detención, se disgrega tanto como en el estilo expresivo se descompone en momentos líricos.



tamente invariante, psicológico, elimina lo único que hacía música de la música: la espiritualización de ésta consistía en la intervención modificadora. La música no está tan ligada a la constancia del pulso cuanto a una ley musical natural como, por ejemplo, la de que sólo las relaciones más sencillas de los sonidos armónicos podrían percibirse como armonías: la consciencia musical ha liberado de tales cadenas al mismo proceso fisiológico de la audición. Al odio contra la espiritualización de la música del que Stravinski extrae sus energías contribuye, sin duda, la irritación contra la mentira de que implícitamente la música afirma estar sustraída al círculo mágico de la *physis*, ser ella misma ya el ideal. Pero el fisicalismo musical no conduce al estado musical, la pura esencia libre de ideología, sino que está de acuerdo con la involución de la sociedad. La mera negación del espíritu se figura que es la realización de lo supuesto por éste. Se produce bajo la presión de un sistema cuya hegemonía irracional sobre todos los que le están subordinados sólo puede mantenerse si los desacostumbra de la manía de pensar y los reduce a meros centros de reacción, a mónadas de reflejos condicionados. El *fábula docete* Stravinski es adaptabilidad versátil y obediencia tenaz, el modelo del carácter autoritario que hoy se está formando por todas partes. Su música ya no sabe nada de la tentación de ser diferente. En cuanto *shock*, la misma desviación, antes subjetiva, se ha transformado en mero medio para espantar al sujeto a fin de mantenerlo tanto más encadenado. Por eso, la disciplina y el orden estéticos, que, propiamente hablando, ya no tienen ningún sustrato, devienen vacíos y gratuitos, únicamente todavía ritual de la capitulación. La pretensión de autenticidad es transferida al comportamiento autoritario. La obediencia impertérrita se explica como principio estético del estilo, como buen gusto, como ascesis que degrada a *kitsch* la expresión, la marca del recuerdo del sujeto. La negación de lo subjetivo-negativo en tal actitud autoritaria, la negación del espíritu mismo, su esencia seductoramente antiideológica, se establece como nueva ideología.

Como mera ideología. Pues la autoridad del efecto se obtiene subrepticamente: deriva no de la ley específica de la obra, de su propia lógica y exactitud, sino del gesto que la obra dirige al oyente. La composición se ejecuta *sempre manato*. Su objetividad es disposición subjetiva, inflada hasta la legalidad sobrehumana apriorísticamente pura; deshumanización ordenada como *ordo*. La apariencia de éste la

produce un pequeño número de medidas de demagogia técnica experimentadas y una y otra vez aplicadas sin preocuparse de la naturaleza cambiante de la ocasión. Todo devenir se omite como si fuera la profanación de la cosa misma. Ésta, al sustraerse a una elaboración profunda, pretende una monumentalidad liberada de todo ornamento, fundada en sí. Todo complejo se limita a un material de partida, por así decir, fotografiado desde ángulos cambiantes de perspectiva, pero intacto en su núcleo armónico-melódico. La falta de forma propiamente musical que de ello deriva da al todo su especie de intransitoriedad: el abandono del dinamismo simula una eternidad en la que precisamente las diabluras métricas aportan aún algún cambio. El objetivismo es cosa de la fachada, porque no hay nada que objetivar, porque no opera contra nada que se le oponga, mera fantasmagoría de fuerza y seguridad. Se revela tanto más caduco porque el material de partida estáticamente mantenido firme, castrado ya de antemano, renuncia a su propia sustancia y, por eso, sólo podría cobrar vida en la coherencia funcional contra la que el estilo de Stravinski se rebela. En lugar de eso se presenta algo del todo efímero con un aplomo que hace creer que es esencial. La repetición autoritaria de algo no existente toma por tonto al oyente. Éste supone al principio tenérselas que ver con algo en absoluto arquitectónico, sino con algo que se transforma en su irregularidad, su propia imagen. Debe identificarse. Pero al mismo tiempo el todo machacón le enseña algo peor, la inmutabilidad. Debe adaptarse. Según este esquema se erige la autenticidad de Stravinski. Es usurpatoria. Lo que se instaura de modo arbitrario y es subjetivo precisamente en su contingencia pasa por confirmado y universalmente válido, y el orden que abarca, debido a la permutabilidad por principio de todos sus elementos sucesivos, es asimismo contingente. La fuerza persuasiva se debe en parte a la autoopresión del sujeto, en parte al lenguaje musical propiamente preparado con vistas a efectos autoritarios, en especial la instrumentación enfática, contundentemente imperiosa, que une concisión y vehemencia. Todo esto se halla tan alejado de aquel cosmos musical que la posteridad percibe en Bach cómo la nivelación impuesta desde arriba de una sociedad atomizada lo está del espejismo de una cultura cerrada, el cual se orienta ingenuamente hacia una economía corporativa y un período temprano de manufactura.

Es revelador el hecho de que Stravinski, apenas formuló positivamente la pretensión objetiva, tuviera que montar su armadura con

fases presuntamente ptesubjetivas de la música, en lugar de que su lenguaje formal, en virtud de su propio peso gravitatorio, fuera primariamente más allá del elemento romántico incriminado. Supo en esto arreglárselas para hacer de la inconsistencia entre las fórmulas «preclásicas» y la propia condición de consciencia y de material un estímulo, y gozar en un juego irónico de la imposibilidad de la restauración a que aspiraba. El esteticismo subjetivo del gesto objetivo es evidente: así, Nietzsche, para demostrarse que se había curado de Wagner, fingía amar en Rossini, en Bizet y en el periodístico Offenbach todo aquello que se reía de su propio *pathos* y de su propia distinción. La retención de la subjetividad mediante su exclusión es -por ejemplo, en las graciosas fechorías cometidas por la suite *Pulcinella* con Pergolesi- la mejor parte del Stravinski tardío, por supuesto con un ligero tono de especulación en relación con quienes quieren lo familiar y, sin embargo, moderno: se anuncia la disponibilidad para un arte funcional a la moda, análoga a la del surrealismo para la decoración de escaparates. La cada vez más acusada mentalidad reconciliadora no puede contentarse con la contradicción entre modernidad y preclasicismo. Stravinski trata de nivelarlos de dos maneras. En primer lugar, en el idioma compositivo se funden las inflexiones del siglo XVIII a las que, de entrada, se limita el nuevo estilo y que, privadas de su continuidad, son crudamente disonantes en sentido literal y figurado. En lugar de sobresalir como cuerpos extraños, en ellas se forma todo el acervo musical; dejan de resultar chocantes y, a través de la mediación de su contradicción con el elemento moderno, el lenguaje musical se va suavizando de obra en obra. Pero, al mismo tiempo, éste pronto deja de limitarse a las citadas convenciones del *dixhuitième*. Lo decisivo ya no es la naturaleza específicamente aromántica, presubjetiva, del pasado cada vez inmovilizado, sino sólo el hecho de que sea en general pasado y bastante convencional, como si se tratara de algo subjetivo convencionalizado. Una simpatía no electiva flirtea con toda reificación; en modo alguno se liga a la *imago* de un orden adinámico. Weber, Chaikovsky, el vocabulario del ballet del siglo XIX, encuentran gracia por parte de los oídos más severos; incluso la expresión puede pasar, siempre que no sea ya expresión, sino su máscara mortuoria. La última perversidad del estilo es la necrofilia universal, y ésta pronto no puede ya distinguirse de lo normal con que opera: lo que se ha sedimentado como segunda naturaleza en las convenciones de la música.

Así como en los montajes gráficos de Max Ernst el mundo de imágenes de nuestros mayores, el peluche, la cajita de música y el globo, tiende a provocar pánico al aparecer aquéllas como algo ya histórico, así se apodera del mundo de las imágenes musicales del más reciente pasado la técnica stravinskiana del *shock*. Pero, mientras que el *shock* se debilita cada vez más -ya hoy, después de veinte años, *El beso del hada* suena honestamente inocuo a pesar de las faldillas de las bailarinas y los trajes de turista suizo de los tiempos de Andersen-, al mismo tiempo el aumento de mercancías musicales citables allana cada vez más las brechas entre antaño y hogaño. El idioma por fin conseguido ya no choca a nadie: es la quintaesencia de todo lo aprobado en los doscientos años de música burguesa, tratado según el mismo truco rítmico aprobado en el ínterin. En cuanto *revenant*, al sentido común se le restituye su derecho a tiempo perdido. Siendo conformistas sin excepción los caracteres autoritarios de hoy día, la pretensión autoritaria de la música de Stravinski es absolutamente transferida al conformismo. Acaba por querer ser un estilo para todos porque coincide con el estilo cosmopolita, en el cual todos creen sin más y que ella les propone de nuevo. Su indiferencia, la anemia de que adolece desde el momento en que ha domeñado los últimos impulsos agresivos son el precio que ha de pagar por reconocer el consenso como la instancia de la autenticidad. El Stravinski tardío se ahorra la alienación esquizoide en cuanto rodeo. El proceso de contracción que hace desaparecer sus antiguas conquistas, ya contracciones ellas mismas, sin haber perseguido en serio nuevos hallazgos, garantiza una fácil inteligibilidad y, en la medida en que en general todavía funcionan el gesto agresivo y la mezcla de ingredientes más o menos sabrosos, también el éxito, al menos en la esfera del buen gusto. Por supuesto, la simplificación no tarda en anular también el interés por lo sensacional domesticado, y quienes ya quieren cosas tan sencillas se lo hacen aún más sencillo y corren tras los epígonos de Stravinski, modestos bufones o fósiles juveniles. La superficie otrora llena de fisuras se cierra lúcidamente. Si antes al sujeto se le amputaba la expresión, ahora se silencia incluso el más oscuro secreto de ese sacrificio. Así como aquellos que sueñan con el dominio de la sociedad por un despotismo inmediato tienen siempre en la boca los valores tradicionales que quieren salvar de la subversión, así, a partir de ahora, la música objetivista se presenta como conservadora y curada. La desintegración del

sujeto se le convierte en la fórmula para la integración estética del mundo; como por encanto, falsea la ley destructiva de la misma sociedad, la presión absoluta, para transformarla en la constructiva de la autenticidad. El truco de despedida de quien, por lo demás, renuncia elegantemente a todo lo sorprendente es la entronización de lo negativo olvidado de sí mismo como lo positivo consciente de sí mismo.

Mientras toda su obra aspiraba a esta maniobra, en el tránsito al neoclasicismo se convierte en un acontecimiento decentemente pomposo. Decisivo el hecho de que, según la esencia puramente musical, no pueda determinarse ninguna diferencia entre las obras infantilizadas y las neoclásicas. El reproche de que Stravinski se habría convertido al clásico alemán de revolucionario en reaccionario es insostenible. Todos los elementos compositivos de la fase neoclásica no están contenidos de modo meramente implícito en lo precedente, sino que, aquí como allí, definen toda la factura. Incluso el como si enmascarado de las primeras piezas del nuevo estilo coincide con el antiguo procedimiento de escribir música sobre música. Hay obras de principios de los años veinte, como el *Concertino para cuarteto de cuerdas* y el *Octeto para instrumentos de viento*, en los que sería difícil decir si han de contarse como pertenecientes a la fase infantilista o a la neoclásica, y son obras particularmente logradas porque conservan la agresiva fragmentariedad del infantilismo sin por ello deformar manifiestamente un modelo: ni celebran ni parodian. La transición al neoclasicismo podría fácilmente compatirse con la de la atonalidad libre al dodecafonismo que Schönberg llevó a cabo precisamente en la misma época: la transformación de medios articulados y aplicados de modo sumamente específico en material, por así decir, descualificado, neutral, privado del sentido original de su aparición. Pero la analogía no va más allá. La conversión de vehículos atonales de expresión en el acervo dodecafónico ocurrió en Schönberg en virtud de la fuerza gravitatoria misma de las composiciones y, por eso, cambió de manera decisiva el lenguaje musical tanto como la esencia de cada composición. Nada de esto sucede en Stravinski. Ciertamente que el retorno a la tonalidad se hace paulatinamente más inescrupuloso hasta lo provocativamente falso, tal como, por ejemplo, en el coral de la *Historia del soldado* se atenúa hasta convertirse en especie, pero, esencialmente, la música no cambia sino en lo literario; la pretensión, podría casi decirse:

la ideología³⁵. De repente quiere ser tomada *à la lettre*. Es la mueca fija de un ídolo, venerada como imagen divina. El principio autoritario de escribir música sobre música es tan hábil que para todas las fórmulas musicales imaginables del pasado reivindica la perentoriedad que históricamente han perdido y que sólo parecen poseer cuando ya no la poseen. Al mismo tiempo, lo usurpatorio de la autoridad es cínicamente subrayado con pequeños actos arbitrarios que informan con guiños al oyente sobre la ilegitimidad de la pretensión autoritaria, sin no obstante ceder lo más mínimo de ésta. Las viejas, aunque discretas, burlas de Stravinski hacen mofa de la norma en el momento mismo en que la celebran: se la debe obedecer no por mor de su derecho propio, sino de la fuerza de su dictado. Técnicamente, la estrategia del terror cortesano procede de tal manera que, en lugares en los que el lenguaje musical tradicional, especialmente el de las secuencias preclásicas, parece exigir como evidentes, automáticas, ciertas progresiones, en lugar de esto se ofrece algo sorpresivo, un *imprévu* que divierte al oyente al privarlo de lo esperado. El esquema domina, pero la continuidad del discurso que promete no se mantiene: de esta manera el neoclasicismo pone en práctica la vieja costumbre de Stravinski de

³⁵ Se toca con esto un hecho que caracteriza a la obra de Stravinski en su conjunto. Así como cada una de las piezas no está desarrollada en sí, así ellas, y todas las fases estilísticas, se suceden unas a otras sin evolución propiamente dicha. Todas son lo mismo en cuanto a la rigidez del ritual. Al sorprendente cambio de los períodos corresponde la monotonía de lo producido. Como nada cambia, el protofenómeno puede mostrarse en digresiones interminables, perspectivas desconcertantes: incluso las transformaciones de Stravinski, impuestas por el *raisonnement*, se hallan someridas a la ley del truco. «Lo principal es la decisión» (Arnold SCHÖNBERG, «Der Neue Klassizismus» [«El nuevo clasicismo»], en *Tres sátiras para coro mixto*, op. 28). Entre las dificultades de un estudio teórico de Stravinski no es la menor el hecho de que la transformación de lo inmutable en la sucesión de sus obras obliga al observador a antítesis arbitrarias o a una mediación difusa de todas las oposiciones, tal como la practica la historia «comprensiva» del espíritu*. En Schönberg las fases se distinguen mucho menos acusadamente entre sí, y puede decirse que ya en obras tempranas, por ejemplo, las *Canciones*, op. se anticipa como bajo un cotiledón lo que más tarde irrumpe con la violencia de la subversión. Pero el desvelamiento de la nueva cualidad como autoidentidad y al mismo tiempo alteridad de la antigua es, en realidad, un proceso. En el caso del compositor dialéctico, la mediación, el devenir, tienen lugar en el contenido mismo, no en los actos de la manipulación de éste.

* Alusión de Adorno a la *Crítica de la razón histórica* de Dilthey, Barcelona, Edicions 62, 1962 [N. del T.].

montar unos junto a otros modelos separados por brechas. Es música tradicional, peinada a contapelo. Pero las sorpresas se esfuman en nubéculas rosadas, nada más que fugaces perturbaciones del orden en que permanecen. Ellas mismas consisten meramente en el desmontaje de fórmulas. Medios característicos, por ejemplo, del estilo de Haendel como los retazos y otros sonidos extraños a la armonía se utilizan independientemente de su finalidad técnica, la ligazón tensa, sin preparación ni resolución, incluso justamente evitándolas de manera maliciosa. Entre las paradojas de Stravinski no es la menor el hecho de que ciertos elementos que tenían su sentido en funciones precisas de la coherencia musical su procedimiento propiamente hablando neobjetivista, funcional, los arranca de estas funciones, los autonomiza, deja que se congelen. Por eso los trabajos neoclásicos tempranos sueñan como tirados por hilos y no pocos de ellos, como el árido *Concierto para piano*, con sus consonancias deformadas hasta en las articulaciones, ofenden más profundamente que antes las disonancias a los oídos creyentes en la cultura. Piezas de tal índole, en la menor, son lo que el *common sense* gustaba de tepochar a lo que para él era el caos atonal: incomprensibles. Pues los floreos retóricos no se organizan en esa unidad de una textura lógico-musical que constituye el sentido musical, sino negándola inexorablemente. Son «anorgánicos». Su diafanidad es un fantasma producido por la vaga familiaridad con los materiales empleados y por la solemnidad del conjunto, llena de reminiscencias y triunfos, en que se enmascara lo consagrado. Precisamente la ininteligibilidad objetiva, junto con la impresión subjetiva de lo tradicional, reduce férreamente al silencio toda cuestión recalcantante por parte del oído. La obediencia ciega anticipada por la música autoritaria corresponde a la ceguera del principio autoritario mismo. La frase atribuida a Hitler de que sólo se puede morir por una idea que no se comprende habría que colocarla como inscripción sobre la puerta del templo neoclásico.

Las obras de la fase neoclásica son de nivel sumamente desigual. En la medida en que se puede hablar de evolución en el último Stravinski, contribuye a alejar el aguijón de la absurdidad. A diferencia de Picasso, de quien procede la inspiración neoclásica, él dejó pronto de sentir la necesidad de dañar un ordenamiento tan problemático. Sólo los críticos impenitentes siguen aún buscando las huellas del Stravinski salvaje. A la desilusión planificada -«pues que se aburran»- no se le

puede negar cierta consecuencia. Revela el secreto de una rebelión a la que, desde el primer movimiento, lo que le interesaba era la represión del movimiento y no la libertad. La positividad fabricada del Stravinski tardío delata que su clase de negatividad, que iba contra el sujeto y daba la razón a toda opresión, era ya ella misma positiva y se ponía de parte de los batallones más fuertes. Al principio, por supuesto, el giro hacia lo positivo, hacia la música absoluta sin fisuras, resultó en un empobrecimiento extremo de lo absolutamente musical. Piezas como la *Serenata para piano* o el ballet *Apolo y las musas*⁵⁴ son difícilmente superables en esto. Stravinski tampoco apuntaba, pues, a esto, sino que aprovechó la paz recientemente proclamada para extender el ámbito interno de la música especializada y recuperar algunas de las dimensiones compositivas despreciadas desde la *Consagración*, en la medida en que era posible, precisamente dentro de los límites que él se impuso. En ocasiones tolera caracteres temáticos de nuevo tipo, persigue problemas modestos de arquitectura mayor, introduce formas más complejas, incluso polifónicas. Artistas que, como él, se nutren de lemas, tienen siempre la ventaja táctica de que, después de un período de carencia, sólo necesitan exhumar un medio que antaño habían eliminado como irremisiblemente envejecido para lanzarlo como logro vanguardista. El empeño de Stravinski en una textura musical más rica ha madurado cosas impresionantes como los tres primeros movimientos del *Concierto para dos pianos* -el segundo es una pieza sumamente desacostumbrada y perfilada-, no pocas en el *Concierto para violín* o el *Capricho para piano y orquesta*, conciso y colorista hasta el banalísimo final. Pero todo esto se lo ha de extraer el espíritu al estilo antes de atribuírselo al procedimiento neoclásico mismo. Sin duda, la producción uniformemente borboteante de Stravinski rechaza poco a poco los patrones más groseros de motivos de cabecera infantilmente cincelados como los que todavía aparecen en el *Concierto para violín*, los punteos a manera de obertura, los grupos de secuencias dispuestos en terrazas. Su componer, sin embargo, se limita tanto al ámbito del material de la menoscabada tonalidad legado por la fase infantilista, sobre todo a la diatónica enturbiada por notas accidentales «fal-

⁵⁴ Cfr. el análisis de Hans F. REDLICH, «Stravinskys Apollon Musagete» [*Apology las musas de Stravinski*], en *Anbruch [Albor]* 11, núm. 1, (1929), pp. 41 ss.

sas» en el interior de los grupos individuales, que con ello se limitan también las posibilidades de una configuración profundizadora. Es como si la suplantación del proceso compositivo por la técnica de los trucos tuviera como consecuencia, por doquier por lo demás, fenómenos de excepción. Así, la fuga con mucho demasiado corta, sin elaboración, del *Concierto para dos pianos* revoca todo lo precedente, y las octavas penosamente involuntarias de la *stretta* al final se mofan del maestro de la renuncia en cuanto echa mano de aquel contrapunto al que su prudencia se rehusaba. Con los *shocks* su música pierde violencia. Piezas como el ballet *Juego de cartas* o el *Dúo para violín y piano* y, en fin, la mayoría de las de los años cuarenta tienen algo de artesanalmente flojo, del todo comparable con el último Ravel. Oficialmente en él sólo se gusta todavía del prestigio; de manera espontánea únicamente agradan trabajos secundarios como el *Scherzo ruso*, copia complaciente de su propia juventud. Da al público más de lo que es del público y, por tanto, demasiado poco; al Stravinski asocial acudían los corazones fríos; el tratable los dejaba fríos. Las más difíciles de soportar son las obras maestras del nuevo género, en las que la aspiración colectiva a la monumentalidad se refugia sin rodeos, es decir, el *Edipo* latino y la *Sinfonía de los salmos*. La contradicción entre la pretensión de grandeza y de elevación y el contenido musical tercamente raquíutico hace precisamente que la seriedad tome tintes de la broma contra la que levanta el dedo. Entre las obras más recientes aparece de nuevo una importante, la *Sinfonía en tres movimientos* de 1945. Depurada de las componentes anticuadas, muestra una aspereza lacerante y se empeña en una homofonía lapidaria a la que quizá no haya sido del todo ajeno el recuerdo de Beethoven: casi nunca antes se había manifestado tan al descubierto el ideal de autenticidad. A ese ideal se subordina por entero el arte orquestal seguro en grado sumo de su meta, pese a toda la economía no parca en nuevos colores como la temáticamente seca frase para arpa o la combinación de piano y trombón en un *fugato*. Sin embargo, al oyente meramente se le sugiere lo que la composición tendría que realizar. La reducción de todo lo temático a los más simples protomotivos que los exégetas registran precisamente como beethovenianos no tiene ninguna influencia sobre la estructura. Ésta es, después como antes, la yuxtaposición estática de «bloques», con los desplazamientos de antiguo habituales. Según el programa, la mera relación entre las partes debía producir esa síntesis de la que en Beethoven

resulta el dinamismo de la forma. Pero la reducción extrema de los modelos motivicos exigía su tratamiento dinámico, su expansión. Mediante el método usual de Stravinski, al que la obra se atiene rígidamente, la inanidad planificada de sus elementos se convierte en insuficiencia, en enfática confirmación de una falta de contenido, y la tensión interna, predemostrada, no se produce. Meramente el sonido resulta broncóneo; el discurso se desmigaja y los dos tiempos extremos se interrumpen allí donde podrían continuar a discreción: quedan a deber el trabajo dialéctico que esta vez prometían por el carácter mismo de la tesis. En cuanto lo mismo retorna, se extingue monótonamente, y tampoco las interpolaciones contrapuntísticas semejantes a desarrollos tienen ningún poder sobre el destino del discurso formal. Examinadas de cerca, incluso las disonancias, muy aclamadas como símbolos trágicos, se revelan sumamente mansas: se explota el conocido efecto bartokiano de la tercera neutra por acoplamiento de la tercera mayor con la menor. El *pathos* sinfónico no es más que el tenebroso aspecto de una abstracta suite de ballet.

Ese ideal de autenticidad que la música de Stravinski persigue aquí como en todas sus fases, en absoluto es como tal privilegio suyo: precisamente esto es lo que el estilo querría hacer creer. Tomado en abstracto, ese ideal guía a toda la gran música hoy día y define sin más su concepto. Pero todo depende de si con su actitud ésta reclama como ya conquistada la autenticidad o, por así decir, con los ojos cerrados, se abandona a las exigencias de la cosa para sólo así conquistarla. La disposición a ello, pese a todas las desesperadas antinomias, constituye la incomparable superioridad de Schönberg sobre el objetivismo entre tanto degenerado en jerga cosmopolita. Su escuela obedece sin subterfugios al dato de un nominalismo completo de la composición. Schönberg extrae las consecuencias de la disolución de todos los tipos perentorios en la música, tal como implicaba la ley de la propia evolución de ésta: la liberación de estratos de material cada vez más amplios y el dominio musical de la naturaleza progresando a lo absoluto. Él no falsea lo que en las artes plásticas se ha llamado la extinción de la fuerza creadora de estilo* en la toma de consciencia de sí mismo del

* Alusión a la escuela de historiadores del arte vieneses representada principalmente por Riegl y Strzygowski [N. del T.].

principio burgués del arte. Su respuesta a esto es: «tita por la borda y ganarás». Él sacrifica la apariencia de autenticidad en cuanto irreconciliable con el estado de esa consciencia que el orden liberal había empujado hasta tal punto a la individuación que negaba el orden mismo que la había llevado allí. En el estado de tal negatividad no finge ninguna perentoriedad colectiva: ésta, aquí y ahora, se opondría al sujeto como exterior, represiva y, en su irreconciliabilidad con él, no perentoria según el contenido de verdad. Él confía sin reservas en el *principium individuationis* estético, sin ocultar su imbricación en la situación de decadencia real de la sociedad antigua. Desde el punto de vista de la «filosofía de la cultura», no concibe el ideal de una totalidad comprensiva, sino que, paso a paso, se abandona a lo que en el choque del sujeto compositivo consciente de sí mismo con el material socialmente dado se concreta como exigencia. De manera precisamente objetiva, demuestra en esto una verdad filosófica más grande que el intento de reconstruir sin ambages, por su propia cuenta, la perentoriedad. Su oscuro impulso vive de la certeza de que en arte nada es perentorio más que lo que pueda ser totalmente colmado por el estado histórico de consciencia que constituye la propia sustancia de ésta, por su «experiencia» en el sentido enfático. Lo guía la esperanza desesperada en que tal movimiento del espíritu, en cierto modo sin ventanas, supere por la fuerza de su propia lógica ese elemento privado del que él parte y que precisamente le han reprochado aquellos que no se muestran a la altura de tal lógica objetiva de la cosa. La renuncia absoluta al ademán de la autenticidad se convierte en la única indicación de la autenticidad de la obra. La escuela tachada de intelectual se muestra ingenua en esta empresa por comparación con la manipulación de lo auténtico que se da en Stravinski y todo su círculo. Su ingenuidad frente al curso del mundo tiene muchos rasgos de atraso y provincianismo: espera de la integridad de la obra de arte más de lo que puede conseguir en la sociedad integral¹⁷. Mientras de esta manera pone en

¹⁷ El provincianismo de la escuela de Schönberg no puede separarse de lo contrario, su intransigente radicalismo. Donde todavía se espera algo absoluto del arte, éste toma absolutamente también cada uno de sus rasgos, cada sonido, y con ello persigue la autenticidad. Stravinski está escarmentado de la seriedad estética. Su consciencia de que hoy día todo el arte se ha transformado en artículo de consumo afecta a la constitución de su estilo. Además de un programa estético, la acentuación objetivista del juego como

peligro casi todas sus obras, al mismo tiempo, en cambio, no sólo adquiere una visión artística más densa y más involuntaria, sino también una objetividad superior al objetivismo, la de la exactitud inmanente tanto como la de la conformidad incorrupta a la situación histórica. Es obligada a, más allá de ésta, entrar en una objetividad sensible *sui generis*, el constructivismo dodecafónico, sin que no obstante el sujeto haya aclarado del todo el movimiento de la cosa. La ingenuidad, el aferrarse al ideal profesional del «buen músico» alemán que no se preocupa de nada más que de la sólida factura de su producto, encuentra su castigo, en medio de la objetividad por más consistente que ésta sea, en el paso de la autonomía absoluta a la heteronomía, a una autoalienación no resuelta, esclava de la materia. Contra su propio espíritu de Ilustración, paga así también ella su tributo al de la heteronomía, al de la integración vacía de sentido de lo atomizado. Precisamente esto ocurre en Stravinski voluntariamente: la época obliga a unir los contrarios. Pero él se ahorra el doloroso automovimiento de la cosa y la trata como *regisseur*. Por eso su lenguaje se aleja tan poco del comunicativo como de la chanza: la misma falta de seriedad, el juego del que el sujeto se mantiene apartado, la renuncia al estético «despliegue de la verdad», se toma por la garantía de lo auténtico en cuanto lo verdadero. Su música sucumbe a la contradicción: el elaborado estilo de la objetividad se le impone al material recalcitrante tan por la fuerza y sin ninguna necesidad como hace cincuenta años se ideó el *Jugendstil*, de cuyo repudio se nutre el objetivismo estético hasta hoy. La voluntad de estilo sustituye al estilo y le hace con ello sabotaje. Al objetivismo no le es

juego también significa que no todo debe tomarse demasiado en serio: eso sería pesado, de una pretenciosidad alemana, en cierto modo ajena al arte por la contaminación del arte con lo real. Si el gusto ha estado de siempre acompañado por la falta de seriedad, en este estadio, como consecuencia de una larga tradición, la seriedad misma parece privada de gusto. Y, precisamente en la repulsa de la seriedad, en la negación de una responsabilidad del arte que encierra la resistencia a la hegemonía de la existencia, debería consistir lo auténtico: la música como símil de una concepción que se ríe de la seriedad mientras se adscribe al horror. Por supuesto, en la autenticidad de lo payascesco tal mentalidad realista resulta superada y conducida *ad absurdum* por la soberbia de los *tune smiths* que se consideran como la expresión del tiempo cuando martillejan juntos sus fórmulas sobre pianos adrede preparados en fa sostenido mayor y para los cuales Stravinski es ya también un *long haired musidan*, mientras el nombre de Schönberg les es tan poco conocido que lo román por un compositor de canciones de moda.

inherente ninguna objetividad de lo que la obra quiere de sí. Él se establece extirpando los vestigios de subjetividad, proclamando los espacios vacíos de estas células de una verdadera comunidad. La decadencia del sujeto contra la que la escuela de Schönberg se dirige amargamente la música de Stravinski la interpreta de inmediato como la forma superior en la que el sujeto ha de ser superado. Así termina él por transfigurar estéticamente el carácter reflejo del hombre de hoy. Su neoclasicismo hace imágenes de Edipo y Perséfone, pero el mito empleado es ya la metafísica de los universalmente sojuzgados, que no quieren, no necesitan de ninguna metafísica y se mofan del principio de ésta. Con ello el objetivismo se determina como aquello que lo horroriza, y manifestar horror ante lo cual constituye todo su contenido, como vana ocupación privada del sujeto estético, como truco del individuo aislado que finge ser el espíritu objetivo. Aun cuando éste fuera hoy día de la misma esencia, con ello no se legitimaría tal arte, pues el espíritu objetivo de una sociedad integrada contra sus sujetos en virtud de un dominio usurpado se ha hecho transparente como uno verdadero en sí. Esto, por supuesto, hace dudar de que el mismo ideal de autenticidad esté absolutamente garantizado. La revuelta de la escuela de Schönberg contra la obra de arte acabada en los años expresionistas sacudió de hecho ese concepto en sí sin, no obstante, apresada en el residuo real de lo que espiritualmente desafiaba, poder truncar su primacía de manera duradera. Tal concepto incluye la exigencia fundamental del arte tradicional: que algo debe sonar como si estuviera ahí desde el comienzo de los tiempos significa que repite lo que de siempre ha estado ya ahí a lo largo de los tiempos, lo que, en cuanto real, tenía la fuerza para ahuyentar lo posible. La autenticidad estética es una apariencia socialmente necesaria: ninguna obra de arte puede prosperar en una sociedad fundada en la violencia sin servirse de la propia violencia, pero con ello entra en conflicto con su verdad, con su lugartenencia de una sociedad por venir que ni conozca ni tenga ya necesidad de la violencia. El eco de lo ancestral, el recuerdo del mundo prehistórico del que vive toda pretensión estética de autenticidad, es el vestigio de la injusticia perpetuada que esa autenticidad supera al mismo tiempo en el pensamiento, pero que es a lo único a que, sin embargo, debe también toda su universalidad y perentoriedad. El regreso de Stravinski al arcaísmo no es exterior a la autenticidad por más que precisamente la destruya en la fragmentariedad inmanente de la obra. Cuando recu-

rre a la mitología y con ello ataca al mito falseándolo, en ello no se manifiesta sólo la esencia usurpatoria del nuevo orden que su música proclama, sino también lo negativo del mito mismo. De éste le fascina lo que, como imagen de la eternidad, de la salvación de la muerte, con el tiempo, por el miedo a la muerte, por sometimiento bárbaro, se ha ido constituyendo. El falseamiento del mito atestigua una afinidad electiva con el auténtico. Quizá sólo sería auténtico el arte que se hubiera liberado de la idea misma de autenticidad, del ser así y no de otra manera.

Catálogo de las composiciones citadas

Arnold Schönberg

Gurrelieder, **Universal-Edition, Viena.**

Ocho canciones, *op. 6*, **Universal-Edition.**

Seis canciones para orquesta, *op. 8*, **Universal-Edition.**

Primera sinfonía de cámara en mi mayor, *op. 9*, **Universal-Edition.**

Segundo cuarteto para cuerdas en fa sostenido menor, con canto, *op. 10*, **Universal-Edition.**

Tres piezas para piano, *op. 11*, **Universal-Edition.**

15 poemas del «Libro de los jardines colgantes» de Stefan George, *op. 15*, **Universal-Edition.**

Cinco piezas para orquesta, *op. 16*, **Edition Peters, Leipzig.**

Erwartung, *op. 17*, **Universal-Edition.**

Die glückliche Hand, *op. 18*, **Universal-Edition.**

Seis pequeñas piezas para piano, *op. 19*, **Universal-Edition.**

Pierrot Lunaire, *op. 21*, **Universal-Edition.**

Cinco piezas para piano, *op. 21*, **Universal-Edition.**

Serenata, *op. 24*, **Hansen.**

Quinteto para instrumentos de viento, *op. 26*, **Universal-Edition.**

Cuatro piezas para coro mixto, *op. 27*, **Universal-Edition.**

Tres sátiras para coro mixto, *op. 28*, **Universal-Edition.**

Tercer cuarteto para cuerdas, *op. 30*, **Universal-Edition.**

Variaciones para orquesta, *op. 31*, **Universal-Edition.**

De hoy a mañana, *op. 32*, **autoedición del compositor.**

Música para una escena cinematográfica, *op. 34*, **Heinrichshofen, Magdeburgo.**

Seis piezas para coro masculino, *op. 35*, **Bote und Bock, Berlín.**

Concierto para violín y orquesta, *op. 36*, **Schirmer, Nueva York.**

Cuarteto para cuerdas, *op. 37*, **Schirmer.**

Suite para orquesta de cuerdas, **Schirmer.**

Segunda sinfonía de cámara, *op. 38*, *en mi bemol menor (inédito).*

Trío para cuerdas, *op. 45* **(como manuscrito en cuatro partes).**

Alban Berg

Wozzeck, op. 7, Universal-Edition, Viena.

Suite lírica para cuarteto de cuerdas, Universal-Edition.

Lulú (fragmento), Universal-Edition.

Concierto para violín y orquesta, Universal-Edition.

Antón Webern

Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas, op. 5, Universal-Edition, Viena.

Trío para cuerdas, op. 20, Universal-Edition.

Variaciones para piano, op. 27, Universal-Edition.

Cuarteto para cuerdas, op. 28, Boosey and Hawkes, Londres.

Igor Stravinski

Petrushka, Edition Russe de Musique, Berlín, Moscú, Leipzig, Nueva York.

La consagración de la primavera, Edition Russe de Musique.

Tres canciones japonesas, Edition Russe de Musique.

Renard, Chester, Londres.

Historia del soldado, Chester.

Ragtime para once instrumentos, Chester.

Piano Rag Music, Chester.

Piezas para piano a cuatro manos, dos partes, Chester.

Concertino para cuarteto de cuerdas, Hansen, Copenhage.

Octeto para instrumentos de viento, Edirion Russe de Musique.

Concierto para piano e instrumentos de viento, Edition Russe de Musique.

Serenata en la, para piano, Edition Russe de Musique.

Oedipus Rex, Edition Russe de Musique.

Apolo y las musas, Edition Russe de Musique.

El beso del hada, Edition Russe de Musique.

Capricho para piano y orquesta, Edition Russe de Musique.

Sinfonía de los salmos, Edition Russe de Musique.

Concierto en re, para violín y orquesta, Schott, Mainz.

Dúo concertante para violín y piano, Edition Russe de Musique.

Concierto para dos pianos, Schott.

Polka circense, Associated Music Publishers, Nueva York.

Sinfonía en tres movimientos (1945), Associated Music Publishers.

Noticia

La *Filosofía de la nueva música* aparece en su quinta edición. Lo que ha movido al autor a la decisión de publicarla de nuevo no ha sido tanto la deuda de gratitud para con quienes buscaban el libro en vano, como las menos amistosas aseveraciones de que éste ya ha cumplido su cometido y hoy día no hay ninguna necesidad de él. Cuando a una obra intelectual se la despacha relegándola al pasado y el mero discutir del tiempo reemplaza el despliegue del asunto, se está justificando la sospecha de que tal obra se ha reprimido sin haberla superado. Pero el aguijón que, por tanto, conservaba la *Filosofía de la nueva música* quizá sea beneficioso para la música en su situación actual. El hecho de que la parte sobre Schönberg, escrita hace casi veinte años, anticipe críticamente desarrollos que sólo se han hecho evidentes a partir de 1950 refuerza al autor en su decisión. Esto lo han confirmado explícitamente entre tanto compositores como György Ligeti y Franco Evangelisti, y teóricos como Heinz-Klaus Metzger.

Como todavía considera legítima la manera en que aparecen plasmados los pensamientos de que se compone el libro y suscribe todos sus motivos esenciales, el autor presenta el texto sin alteraciones. Únicamente se han corregido erratas y errores, la mayoría de los cuales han sido señalados por el traductor italiano, Giacomo Manzoni, a cuyo caritativo esmero tanto debe. Sin embargo, no se ha de confundir la fidelidad a lo en otro tiempo pensado con la persistencia rígida en cada uno de los detalles. En especial, hoy día el autor destacaría más positivamente que hace veinte años la sustituibilidad de una dimensión musical por la otra. Asimismo, se esforzaría en subrayar con más fuerza que entonces la mediación que la obra concreta aporta al movimiento

del material musical. No obstante, en lugar de incorporar *a posteriori* semejantes reflexiones en el texto mismo, cabe remitir a una serie de publicaciones más recientes. Para empezar, habría que mencionar el ensayo sobre Schönberg incluido en *Prismas*, que hace una interpretación del compositor más desde el punto de vista de la obra que del material; luego, el artículo que sirve de introducción «Para comprender a Schönberg» de los *Cuadernos de Frankfurt* (1955) y el biográfico del cuarto volumen de *Grandes alemanes*; además, «El envejecimiento de la nueva música» en *Disonancias*, entre las cuales también se incluyó el trabajo sobre el carácter fetichista en la música, pero, sobre todo, los dos volúmenes de *Escritos musicales: Figuras musicales* (1959) y *Quasi una fantasía* (1963), y los escritos pedagógicos sobre la práctica musical *Elfiel correpetidor* (1963). Los textos ahí contenidos sobre la nueva música, por último también las «Dificultades» de los *Impromptus* (1968) y el libro sobre Berg (1968) presentan reflexiones progresistas de lo expuesto en el libro concluido en 1948.

Abril de 1969

Apéndice

El artículo titulado «La dialéctica del progreso musical» de Walter Hegerl me induce a realizar algunas observaciones. No es a mí a quien, como autor, corresponde defender la *Filosofía de la nueva música* de la crítica miradora y digna de ser discutida de Hegerl. Los argumentos y las formulaciones del libro tienen que poder valerse por sí mismos. Pero sí puedo corregir algunas malentendidos acerca del sentido pretendido. Espero con ello contribuir en algo a aclarar las cuestiones de hecho por supuesto, pero bien conscientes de no pocas objeciones.

No soy capaz de decidir si los malentendidos se han de acotar al libro o al crítico. Tan incuestionable es que uno se ha leído a fondo el texto como que yo también intencionalmente me malentendí. La razón por la que se ha fracasado será un duda distinta para cada uno de nosotros. Como consecuencia de la filosofía a la que yo represento, he aplicado implícitamente a la música un concepto de espíritu objetivo que se impone por encima de las cabezas de los artistas individuales y también por encima de los méritos de las obras individuales. Hoy día este concepto es tan ajeno a la conciencia pública como evidente a mi experiencia intelectual. Si hubiera pensado en la comunicación de las ideas y no meramente en lo que me parecía la expresión adecuada del asunto, habría tenido que articular este concepto.

Cfr. Walter Hegerl, «Die Dialektik des musikalischen Fortschritts. Zu Theodor W. Adornos *Prinzipien der neuen Musik*», en *Die Dialektik des musikalischen Fortschritts*, en *Filosofía de la nueva música* de Theodor W. Adorno, en *Notas* 10, núm. 12 (1969), p. 393-410, del 221.

Malentendidos

El artículo titulado «La dialéctica del progreso musical» de Walter Harth¹ me induce a realizar algunas observaciones. No es a mí a quien, como autor, corresponde defender la *Filosofía de la nueva música* de la crítica minuciosa y digna de ser discutida de Harth. Los argumentos y las formulaciones del libro tienen que poder valerse por sí mismos. Pero sí puedo corregir algunos malentendidos acerca del sentido pretendido. Espero con ello contribuir en algo a aclarar las cuestiones de hecho; por supuesto, también cortar de raíz no pocas objeciones.

No soy capaz de decidir si los malentendidos se han de achacar al libro o al crítico. Tan incuestionable es que éste se ha leído a fondo el texto como que yo también intenté protegerme de esos malentendidos. La razón por la que se ha fracasado será sin duda distinta para cada uno de nosotros. Como consecuencia de la filosofía a la que yo represento, he aplicado implícitamente a la música un concepto de espíritu objetivo que se impone por encima de las cabezas de los artistas individuales y también por encima de los méritos de las obras individuales. Hoy día este concepto es tan ajeno a la conciencia pública como evidente a mi experiencia intelectual. Si hubiese pensado en la comunicación de las ideas y no meramente en lo que me parecía la expresión adecuada del asunto, habría tenido que articular ese concepto.

¹ Cfr. Walther HARTH, «Die Dialektik des musikalischen Fortschritts. Zu Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*» [«La dialéctica del progreso musical. Sobre la *Filosofía de la nueva música* de Theodor W. Adorno»], en *Melos* 16, núm. 12, (1949), pp. 333 ss. [N. del Ed.].

La idea de espíritu objetivo prohíbe el desligado «ideal de una música verdaderamente progresista» que me atribuye Harth tanto como el intento de querer fijar un estado que, merced a su propia consecuencia, va más allá de sí. En otras palabras, no he querido, como Harth supone, servirme de la libre atonalidad y la fase expresionista frente a la composición dodecafónica. Más bien he dicho que no se puede insistir en el punto expresionista; he mencionado las tendencias de la libre atonalidad que por su propia lógica han cristalizado en el dodecafonismo; en la sección «Expresionismo como objetivismo» llegué a la conclusión de que «la herencia expresionista recae necesariamente en obtusidad» (p. 33 [de la primera edición de 1949; ahora *supra* p. 52]). Pero la comprensión de la necesidad y legitimidad de este proceso pone al mismo tiempo al descubierto la negatividad que forzosamente se reproduce en un nivel dialéctico superior; eso es lo que en el lenguaje de la *Dialéctica de la Ilustración* se denomina *le prix du progrès*. De esto se habla en la tercera parte de la sección sobre Schönberg, la que trata del dodecafonismo; y el movimiento conceptual tampoco se detiene ahí. Harth me reprocha -éste es sin duda el núcleo de su crítica- una contradicción entre la afirmación del dodecafonismo y la definición de sus antinomias; también naturalmente que yo haya tenido en más estima *Pierrot* y *Erwartung* que las obras dodecafónicas y, sin embargo, vea verdad en la evolución hacia éstas. Las contradicciones las aclara precisamente la suposición del espíritu objetivo, el cual tampoco reposa en las obras maestras logradas. Contradicciones, ciertamente, pero no tales que cupiera acusar de ellas a una actitud oscilante entre la apología y la consciencia crítica, sino contradicciones en la cosa que el teórico puede expresar y definir, pero no resolver por sí.

Aún más drástico es el malentendido en el caso de Stravinski. Harth expone que yo me acerco a Stravinski con «argumentos peligrosamente subjetivos» como «sistema de delirio, esquizofrenia, neurosis obsesiva». Con ello quiere decir que yo habría intentado «desplazar circunstancias objetivamente cotrectas a la esfera de exámenes clínicos de los excesos de un "loco"». También H. H. Stuckenschmidt, quien, por lo demás, mantiene una actitud mucho más benévola hacia las intenciones de mi libro, ha aducido cosas semejantes. En contra de ello me permito remitir a una serie de formulaciones que se contraponen explícitamente a ese comentario. De las obras infantilistas se dice que «imitan el gesto

de la regresión» (p. 106 [ahora *supra* p. 143]). El infantilismo «*construye* el punto de vista de la enfermedad mental para hacer manifiesto el mundo primitivo actual» (p. 110 [ahora *supra* p. 148]). «Nada sería más erróneo que entender la música de Stravinski en analogía con lo que un fascista alemán llamó imaginación de los enfermos mentales. Como su propósito es más bien el de dominar rasgos esquizofrénicos mediante la consciencia estética, en conjunto querría vindicar la demencia como salud» (p. 112 [ahora *supra* p. 158]). No pude decir con más claridad que no tengo pot psicótico al Stravinski empírico, sino que su música se apropia miméticamente de conductas psicóticas para, con ello, penetrar en el arcaico estado en el que espera obtener el ser transubjetivo. El hecho de que esto se les haya escapado a mis críticos únicamente deriva de la carencia de un concepto del espíritu objetivo. Cuando se habla de psicosis en el arte, precisamente según la idea dominante el artista, ha de ser un loco y registrar tendencias colectivo-psicóticas no por imitación y, en cierto sentido, de «dominación», lo cual presuntamente sólo le es posible si como persona *no* es psicótico. No me podía yo imaginar que precisamente a mí se me pudiese meter en el mismo saco que al filisteo indignado con el «loco» y degenerado arte moderno. Por lo demás, yo he caracterizado como las más fructíferas precisamente las obras de Stravinski que, como la *Historia del soldado*, se abandonan de forma más audaz a esa mimesis; también aquí la crítica propiamente dicha parte de la transición a la «positividad». Si se me permite, ojalá la parte sobre Stravinski se leyera tan escrupulosamente como la que trata de Schönberg.

Tras esto, por mi parte apenas tengo que añadir que estoy muy lejos de poner en duda la integridad personal de Stravinski, que él no sólo ha demostrado en relación con el cine, y su igualmente acreditada independencia privada y coraje civil. Su conformismo no es tampoco cuestión de mentalidad, sino de tendencia que se impone objetivamente. Si conmigo se ve su obra como «capitulación del nuevo movimiento musical», éste en su propia música, sucede, «por así decir por su propio peso gravitatorio, de obra en obra» (p. 4 [ahora *supra*, p. 16]), y no por cálculo ponderativo. Esto es lo que yo he intentado esbozar. No es que yo quisiera contraponer a su concepción del «estatismo» musical la de la música como un devenir en cuanto punto de vista desde fuera, sino desenmarañar lo ficticio-artificial del estatismo en sus pro-

blemas compositivos inmanentes y con ello ir más allá del objetivismo. Pero de este modo llego sin duda a los límites de la corrección y rozo la controversia propiamente dicha.

Permítaseme aún decir por último que el libro difícilmente aporta cursos de pensamiento «que estaban difundidos entre un cierto grupo de personas antes de que el autor los resumiese como miembro de este grupo», a no ser que ahora Harth estuviese pensando por su parte en el «espíritu objetivo». Cuando la parte sobre Schönberg apareció en Nueva York en el invierno de 1940-1941, me encontraba totalmente aislado de mis amigos musicales, con excepción de Kolisch, Steuermann y Krenek. Si el libro habla en nombre de un grupo, es el del Instituto para la Investigación Social de Nueva York. Las categorías filosóficas sustentantes forman parte del trabajo común con Max Horkheimer.

Apostilla editorial

La *Filosofía de la nueva música*, el primer libro que Adorno publicó en Alemania tras el fin del régimen nazi, apareció en la editorial J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) de Tübinga; la editorial también había publicado en 1933 el libro sobre Kierkegaard. En 1953, cuando esta primera edición de la *Filosofía de la nueva música* estaba agotada, los derechos revirtieron sobre el autor.

Una segunda edición apareció en 1958 en La Casa Editora Europea en Frankfurt am Main. Al final de ella Adorno agregó una «Noticia» fechada en «Marzo de 1958» cuyo texto se incluye en la «Noticia» de «Octubre de 1966».

Esta edición -la última aparecida en vida de Adorno- se publicó asimismo en la Casa Editorial Europea el año 1966. Constituyó el original para esta impresión.

En abril de 1969 realizó aún unos pocos cambios en la «Noticia» final para una planeada cuarta edición. Sin embargo, la cuarta edición no apareció de hecho hasta 1972 como «Libro [de bolsillo] n.º 2866 Ullstein» de la editorial Ullstein en Frankfurt am Main, Berlín y Viena, y, por cierto, que sin los mencionados cambios. Éstos se han incorporado a la presente impresión. En la primera línea de la «Noticia» (cfr. *supra* p. 191) el editor ha cambiado coherentemente la indicación de la edición: dentro de los *Escritos completos* la impresión representa la quinta edición del libro. Las citas han sido -en la medida de lo posible- revisadas y -donde ha sido necesario- corregidas.

Como apéndice se le ha añadido al volumen una réplica que Adorno escribió para una presentación de la *Filosofía de la nueva música*. El texto sigue la primera edición en la revista *Melos*, año 17, 1950, cuaderno 3, pp. 75-77.



THEODOR W. ADORNO
OBRA COMPLETA

1. Escritos filosóficos tempranos
2. Kierkegaard. Construcción de lo estético
3. Dialéctica de la ilustración
4. Mínima moralia
5. Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento
Tres estudios sobre Hegel
6. Dialéctica negativa
La jerga de la autenticidad
7. Teoría estética
8. Escritos sociológicos I
9. Escritos sociológicos II (2 vols.)
10. Crítica de la cultura y sociedad (2 vols.)
11. Notas sobre literatura
12. Filosofía de la nueva música
13. Monografías musicales: Wagner / Mahler / Berg
14. Disonancias
Introducción a la sociología de la música
15. Composición para el cine
El fiel correpetidor
16. Escritos musicales I-III
17. Escritos musicales IV
18. Escritos musicales V
19. Escritos musicales VI
20. Miscelánea (2 vols.)

